تفاصيل قد تهم القارئ

فادية غيبور

١ ـ اللصقصة

"وفوق كلّ ذي علمٍ عليمُ " تعبير مألوف اعتدنا سماعه منذ طفولتنا حتى يومنا هذا؛ سمعناه من آبائنا وأمهاتنا؛ من مدرسينا وأساتذتنا.. واعتدنا قوله كلما عجزنا عن تفسير ظاهرة ما قد تكون طبيعية أو وضعية؛ وما أكثر المرّات التي أحسسنا فيها بالدهشة أو بالعجز على مدى عقود من الزمن.. وهذا يعود إلى أن منجزات الحضارة الإنسانية ما فتئت تزداد وتتضاعف يوماً بعد يوم.. فإذا ما عجزنا عن استيعاب ظاهرة ما.. لذنا بما تعلّمناه من المجتمع بشكل عام ومن الأسرة والمدرسة بشكل خاص؛ أو لجأنا إلى أهم التقنيات الحضارية الحديثة وأعني بذلك تقنيات الحاسوب والشبكة الإلكترونية التي وفرت لنا إمكانيات البحث والاطلاع والمعرفة بصورة مذهلة ما كنا نتصور أنها ستكون في متناول أيدينا ملبية طموحاتنا أكثر مما كنا نريد أو نحلم؛ فقدمت لنا صفحات مواقعها علوماً ومعارف كنا نحلم بالوصول إلى أقلّ القليل منها؛ ولاسيما صفحات تلك المواقع التي تتيح لنا الاطلاع على أهم ما أنتجته وتنتجه المطابع ودور النشر من علوم وآداب قديمة وحديثة؛ ومن ثمّ أتيح لعشاق القراءة أن يستعيدوا متعة قراءتهم الأولى بعض هذه الثروات قبل نصف قرن من الزمن وربما أقل أو أكثر.. وأن يطلّعوا على فهارس ومحتويات أمهات الكتب والمخطوطات التي ما كان يمكن الوصول إليها.

ويبدو أنّ هذه الإنجازات الحضارية الرائعة كانت سلاحاً ذا حدّين؛ وإذا كنا أشرنا إلى إيجابيات الحدّ الأول فإن ثمة سلبيات كثيرة في الحدّ الثاني وأعني بذلك القراءة السطحية من جهة والقص واللصق من جهة ثانية دونما أية إشارة إلى المصدر الرئيس؛ وقبل أيام قليلة فاجأني تعبير جديد في مقالة مطوّلة تتحدث عن السرقات الأدبية وما دار حولها من خلافات في الماضي والحاضر كما تتحدث عن تلك السرقات التي أتاحتها صفحات الشبكة الإلكترونية أو "الشابكة" ـ كما يسميها أستاذنا الكبير د. محمود ربداوي ـ ووضعت كنوز العالم الإبداعية بين يدي كلّ راغب بالقراءة والاستزادة من التعرف إلى الثقافة الإنسانية قديمها وحديثها.. وإذا كان أجدادنا الأوائل تلطفوا في هذا المجال فكان مصطلح " وضع الحافر على الحافر" فإن نقدتنا في العصر الحديث أوجدوا مصطلح التناص أو التناصيّة.. ليلطفوا معنى السرقات الأدبية التي ابتكر لها بعضهم مصطلح "اللصقصة".

و "اللصقصة" إياها مشتقة من فعلي: لصّ ولصق؛ وهي فن جديد مختلف عن تضمين مصطلح أو جملة من بحث أو مقالة مع الإشارة إلى النص الذي أفاد منه وإلى كاتب هذا النص احتراماً للحقيقة وللجهد المبذول من قبل كاتب الأصل.. أما أن يأخذ الكاتب فقرات كاملة من بحث أو قصيدة أو دراسة مما ينشر يومياً على شبكة النت.. فيقصها ويلصها ويلصقها في سياق بحث أو دراسة أو.... فهذا أمر غير مقبول بل إنه سرقة واضحة يقترفها كثير من المرضى ومدعي الثقافة والمعرفة في عصرنا هذا..

وثمة ـ حالياً ـ ما هو أخطر بكثير من القص واللصق وأعني به إتاحة الرسائل الجامعية الجاهزة والإعلان عن تأمينها من خلال شبكة النت لمن يرغب ضمن شروط مادية محددة ببضعة آلاف من العملة الصعبة " الدولار و اليورو".. وغيرهما من أنواع العملات المتداولة عالمياً..

وقد قرأت بحوثاً في مقالات أو في مخطوطات ورأيت شواهد على اللصقصة التي تحدثت عنها.. ومنها أن الكاتب قد يسهو قليلاً فيلصق الفقرة عينها في مكانين من بحثه وربما في الصفحة عينها.. ما يدفع بالقارئ النبيه والساذج ـ لا فرق ـ إلى الشك بمصداقية ما كتبه سين أو عين من الناس.. وإعادة النظر في إنتاجه كاملاً.

وتعرفون كما أعرف أن موضوع السرقات الأدبية كان هاجساً لدى كثير من لغويينا وأدبائنا السابقين وثمة من كتب قبل قرون حول هذه السرقات.. غير أن عدداً منهم رأى تداخلاً كبيراً بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثاقفة) و(السرقات) و(المعارضات)....إلخ.

ترى ماذا يقول القاضي الجرجاني إذا قرأ ما نقرؤه أو ما نكتبه اليوم؟!..

بل ماذا يقول خلف الأحمر وغيره ممن تعرضوا لاتهامات واضحة في هذا المجال أعني السرقات أو التناص.. أو وقع الحافر على الحافر؟!..

٢ ـ جوائز أدبية

الكلمة الطيبة حسنة.. والكلمة المبدعة فكيف إذا اقترنت هذه الكلمة بتقدير مزدوج معنوي ومادي؟! وآخر نتائج المسابقات الأدبية صدرت قبل أيام قليلة وأعني بها جائزة مؤسسة الشرق التي يموّلها عضو اتحاد الكتاب د. نبيل طعمة ويشرف عليها اتحاد الكتاب العرب بطريقة متميزة بحيث لا يعرف أيٌّ من أعضاء لجنة التحكيم من هم شركاؤه في التحكيم حتى اليوم السابق لإعلان الجائزة لا فرق بين هذا العام والعامين السابقين؛ وبالتالي كانت النتائج على مدى هذه السنوات الثلاث بمنتهى النزاهة وتصدرت المراتب الأولى أسماء قد لا تكون مشهورة لكنها جادة في عملها وتطوير إبداعها والإخلاص للفن الأدبي الذي تعنى به..

أعترف بصراحة بأنني لم أقرأ حتى اليوم للفائز الأول "عماد طراد" غير أنني قرأت

أعمالاً متعددة ما بين (قصة قصيرة ورواية) للفائزتين: الثانية "توفيقة خضور" والثالثة "فائزة داود" وبصراحة أتمنى الآن قراءة عمل الفائز الأول إن تكرّم بإهدائه لي بعد قراءته هذه الافتتاحية المتواضعة..

هي ثلاثة أعمال كتبت بصورة متميزة عرض كلّ منها هاجساً أو أكثر من هواجس الحياة الإنسانية ومتحَ ما شاء من تجارب أشخاصها حقيقية كانت أم متخيلة مشابهة لتفاصيل الحياة الواقعية اليومية أو مختلفة عنها قليلاً أو كثيراً.. فكانت أعمالهم محطّ إعجاب أعضاء لجنة التحكيم موضوعاتٍ وأحداثاً ولغة.

ولا بد من الإشارة إلى ثلاثة أعمال متميزة هي الأخرى تم التنويه بها وأثنت عليها لجنة التحكيم.

أسرة تحرير الموقف الأدبي تهنئ الفائزين وتشكر كلّ من ساهم برسم هذا الوجه المشرق لهذه الجائزة تمويلاً وإشرافاً وتحكيماً.. آملة استمرار موضوعية ونزاهة هذه الجائزة إشرافاً وتحكيماً؛ ولا بدّ من الإشارة إلى أن الجنس الأدبي المقرر للجائزة في دورتها الرابعة هو النص المسرحي الفصيح.. فمتى يبدأ هواة المسرح الفصيح ومحترفو كتابته بالعمل؟!..

بأية حال عدت يا عيد؟!...

أيام معدودات وينتهي شهر رمضان الكريم لتطل علينا أيام عيد الفطر المبارك؛ نتبادل التهاني والأمنيات؛ وفي أعماقنا نردد قول المتنبي:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ	بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ
أمّا الأحبّةُ فالبَيْداءُ دونَهُمُ	فليتَ دونَكَ بيداً دونَهَا بيدُ

أما الأحبة فهم أهلنا في فلسطين والعراق؛ حيث لاشيء هنا وهناك سوى النار والدماء والدمار؛ فحال القدس وغزة وجنين ورام الله لا تختلف عن حال بغداد والموصل والبصرة والكوفة إلا قليلا.. وهذا القليل هو انسحاب القوات الأمريكية من العراق تسللاً لا يختلف عن دخول الصهاينة تسللاً إلى أماكن المقدسات المسيحية والإسلامية.. وعمليتا الانسحاب أو التسلل وتغيير التاريخ وجهان لعملة واحدة؛ وكلتاهما تدار بإرادة الإدارة الأمريكية التي دمّرت قواتها العراق واستنزفت خيراته وسرقت كنوزه وأمواله....

ومن خلال أحداث أسطول الحرية وما تلاه من سفن محملة بالمواد الطبية بشكل رئيسي والتي كان آخرها سفينة مريم اللبنانية التي هددت قبل انطلاقها عندما أعلنت حكومة قبرص أنها لن تسمح للسفينة بالإقلاع من شواطئها.. ومن المؤكد أن الصهاينة لن يسمحوا لها بالرسو في شاطئ غزة..

أيّ عيد هذا الذي ننتظره لنرش على أيامه أفراحاً صغيرة لا تستطيع أبداً أن تزيل ما في أعماقنا من أسى وحزن وقلق على أهلنا هنا وهناك.. أيّ عيد والأقصى يحاصره الصهاينة الأوغاد المدعومون من قبل الإدارة الأمريكية.. قبل بوش وبعد بوش.. وقد نقول بعد سنوات: قبل أوباما وبعد أوباما.. من يدري ما الذي قد يخبئه المستقبل؟!.. لكن..

كائنة ما كانت الظروف فإننا سنضع بين يدي عيدنا المبارك أمنية وحيدة وهي أن نعيش فرح أيامه في العام القادم ضيفاً عزيزاً محمّلاً برايات الحرية والعدالة لأمتنا العربية ولغيرها من أمم العالم وشعوبه التي تعاني ما نعانيه من معاناة على أكثر من صعيد من قبل أوغاد العالم وسدنة الظلم والقتل والتدمير والخراب..

ولأهلنا في فلسطين والعراق نهمس بمحبة: اصبروا وصابروا و.. إنكم لمنتصرون.

❑❑

النقد الانطباعي في الأدب[1]

آفاق تعريف واستكشاف

د. ياسين الأيوبي

الطبع، في اللغة: **الصياغة والتصور**.

والصياغة هنا، إجادة في الحبك والسبك.

والانطباع، مطاوع الطبع. أي **الارتسام التلقائي الذي ينشأ في النفس حيال الأشياء**، فتبدو وكأنها اتخذت أشكالاً أخرى غير التي كانت عليه، تحسيناً وتسويناً.

وأما **في الأدب**، **فالانطباع** حال مشابهة، **يدخل فيها الكلام في النفوس دخولاً طوعياً، تتراءى فيها المعاني والصور والهيئات، بمثل ما تتراءى الأشياء على صفحة المياه:**

بقدر ما تكون هادئة، مصقولة، صافية الأديم، تكون كذلك الصور والهيئات. وربما فاق المُنعكسُ المعكوسَ، والمترائي المرئيَّ، فتبدو الأشياء أوضح وأنقى.

وفي المقابل، قد تضطرب الهيئات وتختلُّ عناصر المشهد، بفعل الرياح وعناصر الطبيعة، وتحولات المناخ والأجواء، فتضطرب الصور في النفوس، وتربدُّ المعالم المنطبعة، فلا وضوح، ولا صفاء يُذكران، وتكون المحصّلة تخيّلات أو تهيّؤات يختلط فيها الثابت بالمتحرك، والحقيقة بالوهم، والجليُّ المضيء، بالمعتم القاتم.

إذاً هناك **ركنان أساسيان** في عملية **التلقي والانطباع**:

المُبدع/ المُنشئ، الطابع. والمتلقي/ الرائي الذي انطبعت فيه الآثار المطبوعة.

وعلى ضوء الحال التي يكونان عليها، يتحدد شكلُ الكلام المنطبع: وصفاً أو عرضاً، أو تقويماً... وكله يقع في خانة النقد الانطباعي الذي يخضع لمكوّنات تأسيسية، لا بد من توافرها والانطلاق منها. وإلاّ نكون في وضع مشوّش، يخرج فيه النقد عن المعقول، ليدخل في مزاجيّة متفلّتة من كل قواعد الكتابة وضوابطها.

من **مقوّمات الرؤية السليمة** المؤدية إلى محصّلات نقدية رفيعة لمستوى.

١- **صفاء الذهن**، وخلوّه من أي شاغل مُقلق أو همّ حياتي.

فالكادح المضنَك لا يسعه التلقي السليم للنتاج الأدبي مهما بلغ هذا النتاج من درجات الإبداع، لأن الذهن المتلقي غير مطمئن ولا موافق..

٢- **الخلفية الفكرية الثقافية** التي تسمح بوضع الأشياء في مواضعها، وتصنيفها، والحكم عليها أو لها. فالإنسان المتواضع الثقافة، لا يملك ملكة التمييز بين الجيّد المتقن والسطحيّ الهشّ.

٣- **التجربة الذاتية** التي أورثت صاحبها حسّ المشاركة الوجدانية مع الشاعر أو الروائي أو المسرحيّ، وبدون هذه التجربة،

يبهت الأثر الأدبي المنطبع في ذهن المتلقي، ويشحب لونه، وتتبخّر حرارته في أثير الفراغ وغياب المعاناة المشابهة.

٤- **ملكة الذوق السليم** الذي يمثل **العمود الفقري** لعملية النقد الانطباعي. وبدونه تختل موازين النقد برمّتها وتسوء الرؤية، وتفقد المقومات المشار إليها، فعاليتها، ويقع الأثر الأدبي في نفوس معتلّة لا يرشح فيها شيء من جماله، ويصح في ذلك قول **المتنبي** المأثور:

ومن يك ذا فم مُرٍّ مريض

يجدْ مُرّاً به الماءَ الزلالا

كل شيء يهون مع الذوق السليم، وكل شيء يضطرب ويهتز مع الذوق السقيم.

وإذا كان صفاء الذهن ممكناً تحقيقه، وإصلاحه في حال الرُّبدة والاعتكار، وإذا كانت الخلفية الفكرية، ممكنة الإغناء والتوسع، كذلك إتاحة المجال للتجربة الشعورية أن تجد طريقها إلى الأدب المتلقي، فكيف نخلق الذوق إذا كان مفقوداً، أو نعالجه ونُبرئه إذا كان مريضاً؟!

ذلكم هو لبّ النقد الانطباعي، وقلبه وشريانه الأكبر... بقدر ما يكون النبضُ سليماً ومتوازناً مع الحال الصحية، يكون القلب سليماً معافى، وينتج منه حركة وسلوكٌ متناهيان في التأثير والحضور.

وقل كذلك في الدم القاني الذي يجري في الشرايين، ومسارب انتشاره في كل الأنحاء.

فلنبحث إذن عن هذا (اللبّ) الجامع، وعن (القلب) و(شرايينه)، وهي تؤلف مجتمعة، ملكة الذوق الأدبي الذي يسمح بتقويم هذا الأثر أو ذاك، واستجلاء مزاياه وأوصافه التي يتمتع بها، وتقوم عليها هويّته وطبيعته!

الذّوق، والذّوَقان، والمذاق، في اللغة: الاختبار والإحساس.

وذاق الطعام: اختبر طعمه ونسبة الملوحة فيه أو الحلاوة، وكلّ ما يدخل في طعمه ومراءته. ولا يتأتى ذلك إلا لذي لسان/ ذوق سليم، متمرّس بمختلف الطعوم والأشربة.

«وسلامة الذوق وقدرته على الاختبار والتمييز، لا تأتيان عرَضاً ولا هوىً، بل تتطلبان ثقافة عميقة ومتنوعة، في اللغة، والبلاغة، والعلوم الإنسانية، مضافاً إليها الاطلاع الواسع على التراث الأدبي شعراً ونثراً، وعلى ما كتب حوله قديماً وحديثاً، فيستقيم الذوق، ويَحْسن الإحساس، ويُثمران آراءً وأحكاماً لا تزيغ عن الصواب، ولا تكون اعتباطية أو مزاجية مرتجلة، وما أكثر ما نقرأ اليوم من هذه الأحكام والتقاويم التي تصدر هنا وهناك من أدعياء انتحلوا صفة الكتابة والنقد، وهم في الغالب، محرّرو صحف، أو مندوبو إعلام، أو أقلامٌ مأجورة تكيل المديح أو التبخيس، وفقاً للعلاقة الشخصية، والجهة السياسية التي تقف وراء هذه الأقلام»[٢].

وهنا لا بدّ من تمييز بين **نقد انطباعي سريع ومباشر**، وآخر **متأنٍ مدروس...**

الأول يقوم به معظم الناس، سماعاً أو قراءة، فيُبدون ملاحظات آنية في حسن القبول والاستجابة، أو رفض هذا الأثر الأدبي أو ذاك، لأنهم اعتمدوا على ما انطبعَ في أفئدتهم وأسماعهم من أصداء وتداعيات.

ينطبق ذلك على القصيدة والمسرحية والقصة والمقالة، وعلى الأغنية والمقطوعة الموسيقية... كلٌّ يعبّر بطريقته، ولا يُسأل أحد عن سبب الرفض والإعجاب، ولا يناقش أو يحاجج..

أما **النقد الانطباعي المتأني**، فيعكف عليه الدارس المُجرِّب المتمرِّس، فيعلِّل انطباعه، ويُحلِّل مُرتآه بربط الأسباب بمُسبِّباتها، والتدليل على وجوه الأصالة في معرفة القواعد والأساليب وما يتعلّق بالصدق والإصابة ومحاكاة الواقع... أو على عكس ذلك، من إخلالٍ وجهلٍ بأصول الكتابة

وقواعدها، ناهيك بالخروج عن المعقولية والمحاكاة وخُواء الأثر الأدبي من أي مغزى أو اعتبار.

النقد الانطباعي الأول، لا ضوابط له ولا مقاييس يأخذ بها هذا أو ذاك. غالباً ما يكون آنيّاً وشخصياً، يختلف فيه الناس اختلافاً بيّناً، لارتباطه المباشر بالذوق الفرديّ والمناسبة التي ظهر فيها، وقد يتغيّر الانطباع الأول لاحقاً، فيُضحي ما كان مقبولاً مرحّباً به، مرفوضاً وغير مستساغ. لذلك لا أرى ضرورة للتوقف عنده، على عكس **النقد الثاني المتأنّي** الذي لا يكون من فراغ، بل تحيط به جملة عناصر ومقوّمات، أشرتُ إليها في فقرة سابقة، ما يعني أنه أحد وجوه النقد التي يمارسها عدد كبير من الدارسين والنقاد، من غير تحديد مُسبق لاعتماده والعمل بموجباته، ذلك لأنه لم يَرِد صراحة بين النقود المتّبعة لدى النقاد كسائر **مناهج النقد السائدة في العصر الحديث، من وصفية، وتاريخيّة، ونفسانية، وبنيانيّة، ولسانية، وتوليديّة، وغيرها** مما أفرزه الفكر العالمي المعاصر من نظريات ومدارس أدبية ونقدية لا حدّ لها.

وسنعرض في بحثنا ههنا، لنماذج تطبيقية لعدد من الكتّاب والشعراء بينهم الشاعرة السورية **فادية غيبور**، والشاعر اللبناني **جوزف حرب**، والشاعر المصري **فاروق شوشة**، وغيرهم نترسّم فيها الطوابع العامة للنقد الانطباعي.

لقد شاع هذا النقد بين كبار كتّابنا في النصف الأول من القرن العشرين، ولا يزال بنسب متفاوتة، **كإبراهيم عبد القادر المازني، وعباس العقاد، وأحمد حسن الزيات، وأحمد أمين، وطه حسين، وميخائيل نعيمة ومارون عبود**... وغيرهم الكثير الذين كانوا يُعملون تجاريبهم وأذواقهم الأدبية في تحسّس مواصفات الآثار الأدبية التي يقرؤون ويدرسونها، من غير اعتماد منهج نقديّ معيّن، منطلقين، بعامة، مما رشح في نفوسهم وعقولهم من مذاقات أدبية وجمالية، فعبّروا عن ذلك بطرق وأساليب مختلفة، تركتْ فينا أبلغ الأثر والفائدة، لدرجة جعلتنا نُؤثرها على ما عداها، فنُعاود قراءتها من غير ملل، ولا ندري المدى الزمني والنفسي الذي سوف تبلغه النقود الخاضعة للمناهج النقدية الحديثة التي أشرتُ إليها أعلاه.

وهذا لا يعني رفضنا لها وإشاحة النظر عنها، لأنها ثمرة من ثمار التطور الفكري والنقديّ، وإلاّ كان علينا التمسّك بطرق نقادنا القدامى وأساليبهم التي سادت ردحاً طويلاً من الزمن، وفيها ما فيها من آراء وأحكام نقدية على جانب كبير من القَرْدانية والمزاجية، ومع ذلك ذاعت وسارت في الآفاق، ودخلت مخزون الذاكرة الذاتية.

ولا أرانا تخلّينا تماماً عن هاتيك الطرق والأساليب، لأننا لا نزال نبحث ونُسائل في قواعد اللغة: نحواً وصرفاً واشتقاقاً، وفي الوجوه البلاغية، وإصابة المعنى، ومطابقة المقال للمقام، وعن الجديد أو المسبوق إليه من المعاني والصور، وكل ما يتعلّق بصناعة الشعر من عَروض وقافية...

لكننا لم نعد نكتفي بذلك، بل نشخص إلى كل ما يشكّل خرْقاً في جدار هذه الصناعة، ويُعلي مدْماكاً في عمارة نتاجنا الأدبي...

لم يعد مُحظراً على الشاعر المبدع استخدام مفردة أو صيغة لغوية لم ترد في السّماع، بل يمكن القياس عليها وابتداع كلمات من رحم العصر الذي نحن فيه، شرط أن تتمتع باللطف اللفظي والأنوسة (بالسين)؛ وقد استخدمتُ لفظة (الأنوسة) لأول مرة، قياساً على الأنوثة، والخشونة، وما شابه، ولم أقل: «إذا جاز التعبير» كما يفعل كثير من المتحدثين عن أمور شتى، في أيامنا هذه...

وما أكثر ما يرد على لساني من هذه الاشتقاقات، من حين لآخر، وأعتمده، بعد مراجعة وتبصّر! ولو أبقينا – في كتاباتنا النقدية والإبداعية – على المعجم اللغوي الذي

استخدمه أجدادنا من غير تصفية وتشذيب وإضافة، لترهّلت اللغة وتكلّست عصارة الحياة فيها. حبّذا لو قام فريق من الباحثين اللغويين الآخذين بروح الحداثة، بوضع معجم لكل ما أدخله الكتّاب والشعراء المبدعون، من ألفاظ وصيغ حديثة العهد، رُوعي فيها القياس، وحَظيت بالقبول والسيرورة، لتحصّلت لنا ثروة لغوية بالغة الأثر والدلالة على أن اللغة العربية بحر زاخر بالمعاني والتصاريف والاشتقاقات؛ **وأدعو** في هذا المقام، **إلى الكفّ أو التقليل من وضع المعاجم اللغوية المعادة والمُعدّة** من قبل نفر قليل من علماء اللغة ومجامعها اللغوية، **والاستعاضة عنها بوضع ملحقات، تضمّنت قوائم الكلمات المحدثة التي أقرّتها المجامع اللغوية تباعاً.**

كما أدعو بحرارة، إلى التوقف عن وضع معاجم فيما يسمّى (الأخطاء الشائعة) وبخاصة من الذين لا يملكون نواصي اللغة، ولا يمارسون الكتابة الإبداعية، متوكئين، في مُجمل إصداراتهم، على جهود من سبقهم إلى ذلك بأشواط.. وليس لهم من هدف يذكر سوى الربح الماديّ...

ولئن ربطت وضع المعاجم الجديدة بالأديب المبدع، فلأن هذا الأخير أعلم بأسرار اللغة واستخراج مكنوناتها من عالم النحو والبلاغة النظرية المتوارثة عن القدماء جيلاً بعد جيل.

وبقدر ما نحن بحاجة إلى خزانة النحاة والبلغاء، لحسن استيعاب جماليات تراثنا الأدبي، وديمومة التواصل معه، فقد يشكّلون حواجز تعيق التطور اللغوي، وتفجير الطاقات الإبداعية، بحجة أنه لم يرد هذا الكلام أو ذاك، في كلام العرب، كأنّ ما قالته العرب في عصر ما، خاتمة الكلام، لا يجوز تعديله أو اغناؤه بسَعَراتٍ لغوية جديدة.

فلنفِدْ من تراثنا اللغوي الأصيل، ولنجنّبه التقوقع والتحجّر كي لا نتخلّف عن ركب الحداثة والمعاصرة!

ولأعدْ إلى موضوعة **النقد الانطباعي الذي ثبت لنا أنه الأصل الذي انطلقت منه مناهج النقد الحديث،** فكثرت وتنوّعت، وتطورت كثيراً لدرجة التوالد المستشري، بينما بقي هو على جوهره **وعموده الفقري،** ألا وهو **الذوق،** وما أدراك ما **الذوق؛** ملكة ذاتية يتوهم بعضهم أنها ميسورة للجميع، بينما هي في الحقيقة جدّ دقيقة، ولا أقول: معقدة، **ينبغي لمن يزاولها التمتع بكثير من الخبرات والمهارات في قواعد اللغة، وعلوم البلاغة، وحيّز واسع من العلوم الإنسانية، تسلك طريقها إلى قلم الناقد الدارس، بصورة تلقائية لا تكلف فيها ولا معاظلة،** وسيكون من المفيد جداً لو استعنتُ ببعض الشواهد الشعرية التي عبرتْ إلى الذائقة الأدبية، فرشح ما رشح من انطباعات نقدية مباشرة عقب القراءة المتأنية... وأبدأ بما أنا اليوم بصدد قراءته وتذوقه، من نتاج الشاعرة السورية المخضرمة **فادية غيبور**(٣)

● قالت، من قصيدة «**أحلام امرأة صغيرة**» من ديوانها الأول: «**للمرأة لغة أخرى**» الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩٣:

«وأدرك أنّ الفضاء كبير
وأنّك تسْكنُ بين دمي ونسيج الحياة
وأني إذا ما أردتُ الوصول إليك
فإنّ الطريق طويلة

* * *

تمرُّ الفصول(٤) / تحضُنك الأرضُ/ قلبي هو الأرض
والغسقُ الشاحبُ يدعوك/ أطرقُ باب الربيع/ لأبحث عنك/
وبين يديَّ ينامُ برفق/ شذا الياسمين/
وحينَ أخالك تأتي/ أمدُّ يديَّ/ لأحضن كفّيك.
حين أحاول أن أتملّى طفولة وجهك/ ترْحلُ... تغدو بعيداً/

فأغرقُ في مطر من دموع/ وأقبع فوق الرصيف الجديد/
أسوقُ جراحي قطيعاً/ إلى البحر أرمي خلايا الزمان القديم/
وأبحثُ عمَّنْ يقول: سنمضي معاً»
(ص ٦٣ – ٦٥)

- وفيما يلي **نقدي الانطباعي الذي دوّنته على هامش الصفحات:**

(من أرقّ ما باح به قلمُ الشاعرة من شعر ومشاعر وارتحال نحو الآكام المتهدّجة الأنفاس.

لقد اعتصرت الشاعرة مخزون قلبها الصغير، وأسالته خيوطاً ياقوتية الصدى، بيلسانية الشذا، فانساب كأناشيد الرعاة على شبّاباتهم، وهم في عودتهم المسائية بين هضاب الحقول.

بلى يا **فادية**، سرى كل ذلك في وجداني وأنا أقرأ آهاتك الحالمة، وأستمع إلى ألحان توقك الياسمينيّ، فأغرقُ في كآبة شجيّة لا أفقه كوامنها ولا أدرك منتهاها، وبخاصة وأنتِ تهْجسين برحيل مبكر لحبيبك فينطوي الفؤاد على ذاته، وتنكسر الأحلام الوردية التي رانت عليكِ في الأسطر الأولى، ويسْري في الأثير حمتيًا لهب شاحب يملأ الآفاق، وتُساقُ الأماسي إلى غسقها قبل المغيب، ويعتري الأنهر اكفهرارُ السواقي ونضوبُ مياهها، فلن يَعْذوذب الغناء المتدلّي من عساليج الصفصاف والقصب... ويغشاها الوجوم المباغت.

نِعمّا تراءى لكِ، وصوَّرتِ، وأنشدتِ!

إنه القصص الرمزي الموميء من بعيد، إلى مدرّجات الوعي القابع في الأعماق، ينبعث من رفيف الأهداب وهي تُطبق على حلم ضبابي موجع..)

لقد نقلتُ حرفياً، ما دوّنته إثر قراءتي لهذا النص الشعري، منذ ما يقرب من ثلاثة أشهر، وأعترف بأنني، وأنا أقرأ الآن ما كتبتُ، قد بالغت بعض الشيء في (تسْفاري) الانطباعي آنذاك.. لكن ما العمل؟ ذاك كان انطباعي الأول، حرصت أن أنقله بأمانة لتأكيد خصوصية هذا النقد، وإمكانية مخالفته من قارئ آخر.. فهو يزخر بصدق الرؤية، وصفاء الأديم الذي ارتسمت عليه السطور الشعريّة.

وإلى نص آخر للشاعرة إياها، ومن الديوان عينه!

- **قالت من قصيدة «أغنية الحب»:**

« وحين أراكِ/ تنفجرُ الغيومُ الزّرقُ بالمطر
فتغسلني من الأوهام/ من زَيْف الحكاياتِ
وتفتحُ لي جداولَ خِصْبها/ في الريح
في رحم التراب البكر/ تُنبئني عن الآتي.
(...)
وحين أراك.. في عينيَّ ثانية
أصلّي للفراش يموتُ حول النار
للأنهار تمضي في المتاهاتِ
أصلّي للحروف تموت/ ثم تعودُ
في سفر الولادات» (ص ٧٥ – ٧٦)

- **وهاجني الشعر، فقلت:**

(ما أشدَّ ما ينعتِقُ فيه الضميرُ، وهو يأوي إلى غيران (ج: غار) الزمان الأول، ويرسو في خلجان الزمرد الراقدة فيما وراء التخوم على مرّ الدهور!!

تلك هي حال **فادية غيبور** وهي تدلف إلى حجرات الوهج العشقي الأول، يَغشاها من أقصاها إلى أقصاها، فتلج فيها غرفاً مَزْرورة بالزنبق والزعفران، مأهولة بأطياف من جوقات العزْف والترتيل، لا سيماءَ لها ولا تقاسيم.. موجات متناوبة من الحضور الأقحواني المستحمّ بشذا الانبهار، وضوضاء الخفق المتصدع من شدة الوقع الموجع، والانشداد إلى الانصهار المدوّي).

● وقالت في قصيدة «ضلّ النهر طريقه» متأثرة بالحرب الضروس التي وقعت بين العراق وإيران، فحصدت ودمّرت وقضت على أحلام الأطفال:

«ارتحلي يا ذاكرةُ متخمة/ بهموم امرأةٍ تحترقُ الليلة

آلاف المرّات

ابتعدي يا أشجارَ الزيتون الخضراء/ الفصلُ خريفٌ

ودماءُ الأطفال تُسافر في عينيّ/ تسافر بين دمائي

تغدو أشواكاً تحرمني النوم/ وجوهاً تسأل دون جواب:

من أحرقَ أوراق طفولتها/ من سرقَ الضحكة والأفراح

(...)

أبحث في كلماتي عن موجة فرح قادمة

فأراها تبحث عن شطآن

عبثاً تبحث يا فرح الأطفال القادم/ عن شطآن

هذا زمن الطوفان الزاحف نحو الشرق

(...)

ودماء الأطفال تسافر/ من بغداد إلى طهران

ومن طهران إلى بغداد/ دماءُ الأطفال تصوغ قصائد رفض

(...)

دماء الأطفال/ تغنّي أغنية الموت/ فيعلو الصوت

ويعلو الصوت

يبدو ضلَّ النهر طريقه/ يبدو ضلَّ النهر طريقه

(الديوان / ص ١٠٣-١٠٧)

- **فعلقت بصورة انطباعية أولى، قائلاً:**

(أكثر القصائد التفاتاً وائتلافاً مع النزعة الطفولية التي تلفُّ الشاعرة وتسكن أغوارها.. لكأنها لم تبلغ سنّ الرشد، أو أنَّ ما بلغته، قد نحّاها غصباً عن ذيّاك العالم الملائكي الأمثل.. فلا نكاد نقرأ قصيدة من هنا أو هناك، حتى يُطلّ الحلم الطفولي برأسه الناحل الوادع، من بين السطور...

وما إن يعبُر الحلم، ويشْخص بوجهه، حتى تتلقفه الشاعرة بالعناية والتشبّث... وفي القصيدة ههنا، ثمانية مواضع ظهرت فيها الطفولة، واشرأبّ فيها الصوتُ، والدم، والفرح اليتيمُ للأطفال...

لكنّ اللون الغالب هو لون الدم الزكيّ الطاهر، وقد جُبلتْ به الحربُ العبثيّة بين العراق وإيران، حيث وردتْ «دماء الأطفال» ستّ مرات، و«فرح الأطفال» مرة واحدة..)

يلاحظ القارئ أن الذائقة الأدبية الرائية، قد اتّجهت إلى ملمح خاص، دون غيره، ألا وهو **الطفولة** وعالَمها، فتمحور الانطباع حولهما، ولا أرى لذلك تفسيراً أو تعليلاً.. إنها شواغل النفس وتوقاتها إلى أمور لا تخضع لقواعد ومقاييس. قد ينشدُ آخر إلى مسائل أخرى، كالحرب ومآلها، أو الجهات التي وقفت وراء الحرب وغذّتها.. أو إلى مشاعر الحنين الوطني والإنساني، التي عمرتْ قلب الشاعرة.

الأمر إذن، منوط باللحظة التي يكون فيها الدارس/ القارئ، أمام النص، وما يعتمل في ذاته من شواغل وتطلّعات يدركها أو لا يدركها، فيصدر الكلام المنطبع صدوراً عفوياً لا إطار محدداً له أو مرتكزات ثابتة.

● ومما رشح به قلمها من رعشات **الوجيب المستعر لحبيبها**، نص شعري صغير أثبته كاملاً، ومن ثم **أنقل ما دوّنته على هامشه**، منفعلاً بما قالت..

«لكَ أنت/ أزهر في صباحات القرى/ ويطير قلبي/

بين أسراب الحمام/ لك أنت/ أينعُ بالثمار المستحيلة/

والقُبَل/ لكَ أنت/ أبْتكرُ القصائد/ والتفاصيل الجميلة/
يوم ينكسر الكلام/ لك أنت/ أوجز أغنياتي كلها/
في همسة الكفّين/ ترتديان وعداً قادماً/
في رعشة الشفتين/ تنتظران/ في/ حمّى العظام...»[*]

ديوانها:«**لدم كهذا**» (ص ٨٠-٨١)

– (لم يزل مشهد الحب لدى الشاعرة، يرتدي عباءة المجاز، وأستار الكناية، تارة في حُلل رقيقة شفافة، وتارة بِسّامك شفيفاً. التعبير [ولأول مرة أستخدم «بِسّامكُ» قياساً، ولم أسمع بها من قبل] فلا تكاد ترى من خلال ثقوبه، شيئاً يذكر.

وكاد لسانها – ههنا- يجهر بكثير من الصبوات المستعرة، فكانت قاب قوس واحد من الانكشاف، في قولها المتماوج انبلاجاً وانعتاقاً (لكَ أنتَ/ أينعُ بالثمار المستحيلة/ والقُبل)...

أيّة ثمار؟ وكيف تكون مستحيلة؟ وهل هناك من ثمر مستحيل في الطبيعة؟ بلى، هناك ما يشبهه إذا رأى التائق إليه استحالة الوصول، وتعثر القطف، أو حتى الشمّ واللمس!

بلى، إذا أرادت شاعرتنا أنّ ما ينعَ وحان قطافُه، لا يُدرك إلا باجتراع المعجزات!

بلى، إذا كانت المفاتن الأنثوية حورانية (نسبة إلى حور العين) لا ينالها إلاّ أهل الجنان.... وما (القُبل) إلاّ عيّنةٌ من هذه (القطوف المستحيلة)!

وأتابع الإيماء الكنائي البديع مع المقطع الأخير من النص، فأقع على تجاذب الكفّيْن والشفتيْن الوعود اليانعة الثمر، نُزُلاً وصعداً، إلى (حُميا العظام). كل ذلك شوقاً واحتراقاً بما تشتهي له النفسُ من بدائع الوصال العشقي الذي يعتمل عميقاً في الذات، لبعد ما بين الحقيقة والمجاز).

● **ثم قلت في وقفةِ انطباع أخرى**، حيال نصّ آخر من ديوانها المشار إليه آنفاً، بعنوان: «**اعترافات**»:

- (**ما أجمله من اعتراف!** لقد أكدت الشاعرة، باليقين الشعري، وليس هو اليقين المعرفي العياني، ما أمضيتُ لأجله زمناً طويلاً وأنا ألهج بذكره وألحّ عليه في قراءتي الممتعة لشعر **فادية غيبور**، ألا وهو: **الرغبات المكبوتة والصبوات المحتدمة التي لم تجد لها منفذاً إلى (نهر الحقيقة)**. وكل ما نقرؤه في هذا الجانب، متنفسّاتٌ تعويضيّة.. فإذا بها تكشف عما ضاقت به ذرعاً، من تمويه، وطول احتباس في الذات، فإذا هو أحلام وورودٌ في الرمال القاحلة.

وأنها لم تُروَ بقطرة ماء واحدة، حتى وهي في غمار مياه البحر):

«**أعترفُ الآن**
بأني سافرتُ إلى البحر
وعدتُ مراراً
وأنا أبحثُ صادية
عن قطرة ماءْ
أعترف الآن
بأني لم أعرف رجلاً
يملؤني بالشوق المحْلوم
لم أعشق وجهاً
يُدخلني أزمنة الأسرار
(...)
أعترف الآن
(...)
بأنّكَ
ما كنت على أوراقي
أكثر من كلمات عابرة
مزّقها في مطلع خوفٍ

مصطخبُ الأعصار»

ديوانها: «لدم كهذا»/ ص ٨٢ – ٨٤.

(وكأنّ الشاعرة، أرادت، بشيء من الحدس التصوري، أن تزيل حتى دروب الانطباع التأملي، حيال مشاعرها ونصوصها الشعرية، أيّ نوع من التخمين أو الاستنتاج التصوري لدى القارئ، فأكدتْ، وبالشعر لا بغيره، خواءَ أحلامها وخلوّ قلبها ومخزونها السرّي، مما يُخيّل لقارئها ودارسها..)

ولم تكتفِ بهذه الإلماحة اللطيفة، بل أعقبتها بما يشبه التصريح، قائلة، في قصيدة أخرى، من الديوان عينه:

«هو ذا زمانٌ آخر للحب

لا قيسٌ به يحيا جنونَ العشق

لا ليلى تُفتّش عن حبيبٍ هائم

والريحُ تَذْرو

كلَّ ما قال الرواة

عن الهوى العذريّ...

عن شعرٍ يؤرّجه اشتياقٌ

في دجى الليل الكثيف» (ص ٩٠- ٩١)

- **(كشفٌ آخر عن سرابية الأحاسيس** الخالصة لوجه الحبيب، والتي ملأت الدروب والساحات في العصور القديمة، وأضحتْ تراثاً شعرياً لا أثر له اليوم في زماننا هذا).

ولكي لا يُنسب انطباعي الأدبيُّ إلى إعجاب دائم بهذه الشاعرة أو بغيرها – ولستُ كذلك، إذ وقفتُ طويلاً أمام نصوص رديئة هابطة، وأحياناً خارجة على الذوق العام والمعتقدات الدينية، فسلطت عليها لساني الناقد المقرّع، من غير حرج أو تحفظ أو تجريح[6] – فإني أعرض الآن لنص مضطرب، للشاعرة إياها، واصفاً وناقلاً، ما اعتراني من انطباع معتكر حيال قصيدة لها بعنوان: **«اعتراف أخير لعشتار»**:

- **«رسموا على جرحي مفاتيحَ الفصولْ**
ونهضتُ من وجع انتحاب العشب
فاجأه ارتعاشُ الأرض/ في ليل الحقولْ»

- **(في السطر الثاني، حشو معنوي.. كلا** (الوجع) و(الانتحاب)، حالة ألم، ولم أسُغ التركيب الشعري لكلا السطرين الثالث والرابع.. تصورٌ مجازي تهويميّ خلا من العرض الممتع).

«لا تقتلوا فرحَ الفراشة والصباحَ يضمُّها بعذوبة

تحنو على زنديه.. لون عيونه»

- (الضمير في/زنديه) و(عيونه) يعود إلى (الصباح).. وفي هذا الإسناد تكلّف، وتثاقل)

«وجعٌ جميل/ من يَصطلي نيرانَ هذا الشبّق

الوجع الجميلُ؟!»

- (ثقلتْ الصفة الحسنة هنا (الجميل) لسوء إرداف (الشبّق) بالوجع..)

«(...) هي لحظة ما بين أمنيةٍ وقبلة وردةٍ

هي لحظة ما بين موتي واتّقاد هواي»

- تراكيب شعرية متنافرة لا تناغم بينها. لم أسُغ تتابع لحظة (الموت واتّقاد الهوى)، كما لم أسغ انعطافهما على (لحظة الأمنية وقبلة الوردة) كأنهما غريبان أحدهما عن الآخر..)

ومثل ذلك قولها، عقب لوحة شعرية متناهية الإبداع:

- **«هي لحظة ما بين عاصفة.. وقبلة عاشقيْن**
هي لحظة ما بين وجهي واشتعال الحُلْم في عينيْهِ

يوم رأيتُه.. مرّتْ على شفتيهِ قافلةٌ/ من الكلمات...

في كفّيه كان البدء مهموساً

وجاء دمي يتوقُ إليه من عشب البلاد/ يرودُ نافذةً على جبل تزنّر بالأساطير

القديمة مذ تلاقينا على وجع المسافة بين ميلادي/ وموت بيادري..»[7]

- (لقد اختلّ التناغم الجميل الذي تمثّل في السطور الشعرية الأربعة الأولى، مع السطر الخامس، بقولها (في كفّيه كان البدء مهموساً) لا رابط ولا تناغم مع ما قبله، لا شيء غير التهويم في الرؤيا.. كذلك الحال مع عطف: (موت بيادري) على (ميلادي).. تصور ثقيل وتراءٍ رخْوٌ، لا جامع فيه ولا التحام..)

- **وأنتقل الآن، إلى نسق آخر من الانطباع النقدي**، لشاعر متفرّد في تجربته الشعرية التي غرق فيها بجمال الجسد الأنثوي، وصولاً إلى الاحتراق بما يشبه **الفناء الصوفي**، وهو الشاعر اللبناني **جوزف حرب** الذي هزّني شعره كما لم يهزّني شاعر آخر، فوضعتُ في أحد دواوينه الملحميّة، وكلّها في العشق الجسدي، كتاباً خاصاً وسمتُه بـ**«مرايا العشق الجسداني»**، آمل أن يصدر قريباً، والديوان المدروس هو: **«السيدة البيضاء في شهوتها الكحلية»**[8].

- جاء في نصّ **«آدم بين هلالي الحَمام»**:

«بينما كنا عراة وتعانقْنا طويلاً،

أصبحتْ أشكالنا أجنحة ذاتَ تأويهٍ، رأيناها بتَخْتٍ،

عارياتٍ مثلنا.

(...) أين نحن الآنَ؟ لا ندري! ومن نحْنُ؟

وما يحدثُ؟ لا ندري! قتلنا عقلنا الحارس حتى نَفْتَحَ

الباب الذي يُوصلنا سرّاً إلى غرفةِ نوم الكون،

لم نشهد بها إلاّ عُراةً مثلنا. لمّا نزعْنا شكلهم عنهم، رأينا

صورتيْنا

وعرفنا أن هذا الكون

حيٌّ، ساكنٌ في

جسَدَيْنا»

(الديوان/ ص ٧٩ – ٨٠)

- الرؤيا بعيدة جداً، أقلعتْ أشرعتها من ليل الغرام وصخب السرير... إلى إحدى غرف الكون الذي يبيت فيها ويهجع.. ولم يذكر **جوزف حرب** ما إذا كانت غرفةً مماثلة لغرفة سريره المحموم... وإلاّ فلنا افتراضُ ذلك على قدر من إطالة زمن الالتحام المفضي في النهاية، إلى سكونية الجسد وارتواء الروح، فتكون غرفةُ الكون على مقدار تخيّل الافتراض الذي أوحتْ به السطور الأخيرة من النص الشعري:

«وعرَفْنا أنّ هذا الكون/ حيٌّ ساكنٌ/ في جسدَيْنا»

الرؤيا الشعرية ليست بعيدة فقط، بل أوسع مما نتصور، فتفاصيل التحرّك الجنسي مقسّمة في النص [ولم اثبتها هنا] لم تكن في حدّ ذاتها سلوكاً محصوراً بين اثنين معشوقين جمعتهما خلوةٌ، وآوتهما غرفة، وانداح سريرٌ، بل شاركهما في ذلك الخلق كلّه من أقصى الكون إلى أقصاه، وأنّ جسديهما لم يعودا لهما وحدهما: نبْضاً، والتواءً، واكتواءً، وغياباً سكونياً..، الكلُّ ينبضُ ويكتوي ويغيب في رحلة السكون الجارف...

ذاك هو شعر جوزف حرب، كما تراءى لي.. قطوف لذائذيّة آنيّة، تخترقُ الأمداء، وتعلو ضوضاؤها فوق الأدغال، محوّمة، سائحة، مطوِّفة فوق الصواري والصحاري، والجزر التي لا تغيب عنها الشمس... ثم تعود سالمةً إلى قرار جسد مجبول من رحيق كل أشذاء الأرض، مصوغ من كل يواقيت البحار

ومحاراتها. أما الدم فهو ماء الحياة الذي يسري في شرايينه مسرى الهواء في الوهاد والأودية).

يلاحظ القارئ لوناً آخر من **الانطباع النقدي** حيال شعر **جوزف حرب**، مغايراً إلى حدّ ما، ما سقته في نصوص **فادية غيبور**؛ ذاك أنني مع نصوص متباينة الينبوع والغاية؛ **فكانت قصائد غيبور غنائية رومنطيقية، حالمة، تعويضيّة**، رسمتْ **فيها أحوالاً وأزمنة توارتْ في أنفاق الذاكرة، واستحضرتها في كنفِ واقع متلبدِ الأفق**، قاتم الرؤية... **فتجاوبتُ مع هذا الاستحضار**، رائياً **مع الشاعرة من بعيد، تهدّج الأنفاس وانعصار الذات المشاركة في الأعماق، شجونها واكتئابها** الوجوديّ المصاحب لزفراتها الشعرية، وأما قصيد **جوزف حرب، فلا أثر للرومنطيقية فيه، ولا حتى للغنائية، بالمعنى** الضيّق للمصطلحين... **جوزف يغرف من بحر الواقع المغمور بنزوات الجنس وصبواته وقطائفه المجنونة، بلغةٍ مشغولة ومحبوكة بعناية فائقة، تتفوّق على لغة النحت وابتداع التماثيل البديعة التي صنعتها وصاغتها أيدي نحّاتين عباقرة..**

فكان لا بد من انطباع آخر مختلف، وتراءٍ فكري شاعريّ، تسرّب إليّ بصورة عفويةٍ لا تصنُّع فيها ولا مصانعة.. الشعر نفسه هو الذي أطلع ما كتبتُ. واللغةُ، والنَفَس المتفرّد في تضاعيف أشعار **جوزف حرب**، هما وراء ما دبّجه القلم من أصداء وانطباعات، قد يرى فيها بعضهم حماسة وانحيازاً للشاعر، بينما هي رشوحاتٌ تلقائية، لم أشأ إخضاعها لمنطق نقدي صارم..

● **وإلى نصّ شعري آخر**، أتابع فيه قراءة الرقوش الجمالية التي رصّعها قلم الشاعر الأسر، وهو ينقل إلينا حركية التروّي الجنسيّ، المقطوفة هنيهةً إثر هنيهة، كمن يستحمُّ برذاذ ماء الشلال في ليلة صيف مقمر، أو انخراط في وصلة ارتحال مع أسراب الفراش في وداع شمس الأصيل:

«(...) لا شيء بلا جَذْر.
وجَذْرُ النَّصّ الجنسيّ أنّاتك لمّا شَفَتي تمشي
على ظهرك كالعَزْف، ولا أطرافَ في المشي لها إلاّ
لساني، حاملاً للعُنُق والأكتاف ذاك الخدر الآتي به من قريةٍ
هنديةٍ في جسدي، كلٌّ بهاراتي فيها.
عندما شاهدتُ نهدَيك تذكَّرت لماذا
كنت مفتوناً بقوس القُزَح البحريّ، والتدويرة البيضاء
إنْ جاء المسا في شجر الخوخ، وتحريك يدي مثلَ
المجاذيف بماء النهر.» (ديوانه/ ص ٨٠-٨١)

- **(أرأينا سمريّة الوصف المسكوب في قوارير من مرجان، يرشُّها جوزف، فوق سطوره الشعرية، فيضوعُ اللثمِ، ويسكَر الزيزفون في ظلال الشربين البرّي وقفران النحل؟**

لم يطل الكلام على مشهد القطاف الجمالي الجسدي، بل سرعان ما عبَر القلمُ إلى قرى الهند، وأقواس قزح البحار، ووهج الخوخ المُشْرَب بالبياض، ومنه إلى الأنهر، ونزهاتَ العبور بمجاذيف أرقّ من أجنحة العنادل.

ولننظر جيداً، في ثنايا التعابير الواصفة، كيف رقيتَ المعاني والألفاظ، من المدلول الجنسيّ المباشر، إلى ما فوق، مخلّفة تحتها نثاراً من غبار اللذة الجسدية، ليحلّ محلّه نُضارُ الأبهاء البعيدة في الطبيعة الخلاّبة، حيث انتقل مباشرة، من لثماتِ الشفة، إلى رنيم العزف، ومن حركة اللسان المرافقة لِلّثم، إلى دُوار نشوان مجلوب من أرياف الهند ودساكره، ومن مشاهدة النهدين، إلى دوائر البياض في حبّات الخوخ، هذه الثمرة التي

يَخِطُ بَشَرتها [من: وخَطَ: خالطَ] بياضٌ مغبَرٌ لطيف قلّما يقف عنده المرء، لكنّ عين **جوزف** أنفذُ بصيرةً من عين الباشق، وهي تلمح الدقائق واللطائف..)

● **ولنقرأ باستمتاع، ثم تأمّل،** هذه المنمنمات التي وسمَها بعنوان فرعي هو: **«فطائر تشكيليّة من قصب السكّر»**، عنيتُ بها سطوراً شعرية مصوّرة، على تصرّف في توزيعها:

● **« كلما ماج بنهدَيك تِنٌّ، أنتقي من سُوق بحر**
لهما مِنْهدةً من زَبَدِ

● **لا نزهةَ قمت بها إلا وحاكتْ ظلّها الأشجارُ**
شمسيَّةَ خوخ.

● **كلُّ بستانٍ خزاناتٌ، إذا زهَّر قلنا:**
علقتْ قمصانها فيها.

● **لا تُنْسَجُ من نولِ سراويلك، بل من شفة العاشق»**

(الديوان/ ص ٩٢)

- (**خرج الشاعر في هذه التلاوين،** من مواضع التحسّس الجنسي، إلى الإطار الجمالي العام الذي تدور المرأة في فلكه، باستثناء ما صاغه خياله الشبقيّ الجامح، فيما أنشأه، وهو **«المِنْهدة»**: المكان الذي تتوالد فيه النهود على مرّ الأيام. كم هي صارخة هذه الصورة! لكنه صراخ الإعجاب والتلذّذ الأثيري اللامحدود. ولنغرقْ في هذا التلذّذ، ونحن نتخيّل النهد الزَّبديّ الأسطوريّ، ولنذهب في تخيّلنا كل مذهب.. فلن نقبض على هذا النهد، حتى في أبصارنا النافذة إلى ما وراء الأشياء.. ذاك هو الخيال الشعري المبدع الذي يأتي بأشياء لا وجود لها في مسرح الحياة..)

إنّ ما دوّنته ههنا، حول نماذج من شعر **جوزف حرب**، هو غيضٌ من فيضِ ملأ صفحات كتابٍ بكامله (في حدود الـ ٢٥٠ ص) آمل أن يصدر في الشهور القادمة، عن دار رياض نجيب الريس ببيروت، وما هو إلاّ انعكاس بعيد المدى، متعدّد الجهات والموضوعات، تداخلت فيما بينها لتؤلف نصّاً انطباعياً لا ينتسب إلى النقد الأدبي وحده بقدر ما هو نتاج أدبي آخر يحاول أن يحاكي النص الإبداعي الأول، ليشكلا معاً حصاداً شعرانياً متوهّج القسمات.

إنّ ما انطبع لديَّ من شعر جوزف حرب، ومن قبل، فادية غيبور، هو نمط من الدراسات الأدبية المبسوطة التناول والتلقي، دأبتُ على ممارستها في معظم كتاباتي النقدية التي لا سبيل إلى حصرها في بوتقة واحدة أو أطر محددة، فتراني أقف أحياناً عند العناوين، أو الصياغات اللغوية، أو محاكاة الطبيعة والواقع الإنساني لهذه الرواية أو المجموعة الشعرية...

كما أقف عند أبيات شعرية أشاعت حولها تموّجات من الأصداء الفكرية والجمالية... سواء أكان ذلك مع تراثنا الأدبي أم مع آداب العصر الحديث، معتمداً – في الدرجة الأولى – على **الذائقة الأدبية** التي لا يمكن تجنُّبها أو تحييدها مهما بلغ بنا الحرص على الموضوعية والتجرد، والترفع عن الأهواء الشخصية والذاتية..

وستظل الذاتية أحد روافد الدراسة الأدبية، التي تأبى الغياب كلياً أو الامّحاء التام؛ ما إن نفعل ذلك في حيّزٍ من الكتابة، حتى تُطلّ بخيوطها الرفيعة بين تشاعيب الكلام وصياغة الآراء والأحكام النقدية..

ولماذا نستشعر غضاضةً من هذه الذاتية، والأدب كله، شعراً ونثراً، منطلقٌ أصلاً، من رحمها، مجبول بمدادها، فنراها سافرة الوجه، ساطعة الحضور، في بعض الأجناس والفنون الأدبية، أو محتجبة، كامنة في الأعماق، في بعضها الآخر؟ لماذا نحْجر على ذواتنا في نقودنا الانطباعية، ونصوصنا الإبداعية، في الشعر والقصة والرواية والمسرح، والسيرة

الذاتية وحتى التاريخية، تمتاح منها، ويبدأ تكوّنها منها وصولاً إلى الولادة؟

ولكي أبلغ مرتبة رفيعة مع ذاتية النقد الأدبي، أقول إنّ غياب الأثر الذاتي عن الأعمال النقدية يجعل هذه الأخيرة كتقارير الخبراء وكتّاب المعارف والعلوم الإنسانية. لا بل هناك رغبة وارتياح شديد لكل دراسة نقدية مطعّمة بذاتية الدارس الناقد، فتكون هذه الأخيرة بمنزلة الجسر الجميل الذي يربط القارئ بالنص المدروس، ما يدفعه في كثير من الأحيان إلى الإقبال على مطالعة النص الأول، والغوص إلى مزيد من المتع والفوائد التي ألمح إليها الدارس الناقد..

وكم خبرتُ ذلك فيما قمت به، في عدد وافر من دراساتي وتحاليلي النقدية الذاتية التي كان يقول فيها بعضهم إنها نصّ على نصّ أو ما يعرف بالتناصّ، وكنت أعرف ذلك مسبقاً، عندما أوفّق في اكتشاف خصائص جمالية لم تكن ظاهرة في النص، فأصاب بشيء من السموّ النفسي وأنا أصوغ آرائي ونظراتي الذوقية..

وهذا لا يعني بالضرورة وجوب مشاركة الذات في كل عمل نقدي، لأن هناك مجالات لا تجوز فيها الذاتية، كدراسة الأعمال التي يتقدم بها الأساتذة الجامعيون من أجل تقويمها للترقيات، وقراءة الرسائل والأطاريح التي ينال عليها الطلبة شهادات عليا، وكذلك الأعمال المقدّمة للنشر أو للفوز بالجوائز المرصودة لهذه الغاية.

فإذا ما استُخدمت الذاتية هنا، عرّضت المهمة لكثير من الخلل في النتائج وتكون النتيجة هجينة سلباً أو إيجاباً..

وجملة القول فيما بسطتُ القول فيه حتى الآن، **وجوب تضافر عدة عوامل لتحقيق نقد انطباعي سليم** أعيد ذكر بعضها، وأشدّد على بعضها الآخر..

– **لا بد من صفاء الذهن وخلوّ الدارس القارئ من كل شاغل ذاتي أو خارجي.**

– **وتزوّده بثقافة عامة تسمح له بوضع الأمور والموضوعات في مواضعها**، وإلا وقع في مزالق الأحكام والآراء والانطباعات الهزيلة والملتوية.

– **تمتّعه بتجارب مشابهة لتجارب الأديب، فيسهل التذوق والمشاركة الوجدانية ويصدر الحكم النقدي على قدر كبير من الصدق والواقعية.**

– **امتلاكه خاصيّة الذوق الذي به تحظى النصوص الإبداعية بسلامة العبور إلى الأذهان والأفئدة**، أو ترتطم بحواجز النفور واللارضا.

وهذه الخاصية، تولد مع الإنسان، لكنها تبقى صفير قصبةٍ عزلاء، لا نغم فيها ولا رنين إذا لم تُثقّف وتُصقل وتخضع لكثير من العناية بالأخذ من كل فن وعلم بطرف، ومن كل مغناة بأصول الغناء، وعلم الأصوات، وطبقات الأداء الموسيقي. فلا يجوز الأخذ بذوق من لا يُحسن الغناء أو يطلع عليه مليّاً، حيال مقطع غنائي، وكذلك الذوق الشعري، والروائي والمسرحي..

- **وقد قمتُ – مؤخراً – بقراءة المجموعة الشعرية الأولى للشاعر المصريّ فاروق شوشة**؛ فاسترعاني حياله تحسّسٌ **لنزعة رمزانيّة** استشففتُها بين خلايا القصائد وصوره الموحية... ولو لم أكن واحداً من دارسي الأدب الرمزي في مظانّه الأوربية، لما أتيح لي اكتشاف هذا الملمح الرمزاني، وكتابةُ مقالةٍ خاصة بعنوان: **«رمزانية الأداء الشعري في ديوان فاروق شوشة»** ميّزتُ فيها بين **(الرمز)** كمصطلح عام يصح إطلاقه على كل ما يُكنّى عن أمور لم يصرّح بها، و**(الرمزيّة)** كصفة مُعرِّفة بكل ما يمتّ بصلة إلى الرمز، و**(الرمزانية)** مذهباً أدبياً شاع في فرنسا في الربع الثالث من القرن التاسع عشر، وكان له روّاده ومُجسّدوه في وجهه الأكمل... وقلت أيضاً إن **فاروق شوشة**، ليس شاعراً

رمزانياً، **كرامبو، وفرلين، وماليرميه، وسعيد عقل** وغيرهم ممن هيمن على شعرهم **الغموض الفني الكثيف، والإيحاء الخلاّق، وتراسل الحواس، والاحتفاء بالتناغم اللفظي الموسيقي**.. وهي كلها مقومات أساسية للأدب الرمزي بعامة والشعر بخاصة؛ **إنما هو شاعر رومنطيقي غنائي، عذب الأداء والوقع الصوتي.**

ولئن تمحور كلامي، في شعر **شوشة،** حول الجانب الرمزاني، فلأنّ السّمة اللافتة في هذا الشعر، هي هذا النسيج الرؤيوي الذي ران على بعض القصائد والمقطعات، مؤكداً مرة أخرى **سعة الأفق الذي تنشأ فيه الانطباعات التأملية التي تحدث في روع المتلقي الثاقب النظر**، المزوّد **بالطاقات اللازمة لسبر أغوار الأعمال الأدبية**، بحيث يطغى جانب على جانب، إن في اللغة والتراكيب، أو في البعد النفسي، أو في الخيال التصويري المفضي، في بعض الأحوال والنماذج الإبداعية، إلى فضاءات رؤيويّة يخترق المبدع خلالها آفاقاً من المشاهد الغريبة.

وإذا كان لي أن أضيف **معلومة أخرى،** إلى مجمل ما عرضتُ وحللّتُ، فهي:

- **ابتعاد النقد الانطباعي**، بعامة، عن **الشرح العام أو التفصيلي للأثر الأدبي المدروس؛**

وتحاشيه الوزن والتقويم ما أمكن، لأن ذلك يدخل في موازنات نقدية تتطلب ذهنيّة فاحصة، وحضوراً نفسياً واعياً، وتالياً لا يعود الأمر انطباعاً تلقائياً، بل قراءة محدّدة الغاية والنتيجة التي ينتهي إليها.

فالنقد الانطباعي يتجنب الشرح والتفسير، وينأى عن ضروب التعليل والتفنيد البرهاني، لائذاً على الدوام، بما يترشّح من ظلال المعاني والصور والأحاسيس المتكونة في ذات المبدع، ناقلاً ذلك بقلم متمرّس على التقاط الصور الهاربة، ولغةٍ مطواعة تتكيّف رقة، وجزالةً، أو مسترسلةً، وفقاً لدرجات التأثر والانطباع.

الهوامش

(١) ألقي البحث في المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي في المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (١٥-١٧ حزيران ٢٠١٠).

(٢) من مقدمة كتاب لنا صدر حديثاً بعنوان: «مكاشفات ذوقية في نقد الأدب العربي الحديث» رشاد برس/ بيروت، ٢٠١٠ (٥٨٦ ص) المقدمة / ص ٨.

(٣) عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الكتاب العرب بدمشق، ورئيسة تحرير مجلة "الموقف الأدبي" ولها ما يزيد على خمسة دواوين شعرية...

(٤) يُشير الحرف المائل (/) إلى انتهاء السطر الشعري، وقد استعنتُ به لأملأ به فراغ الصفحة..

(٥) أذكر بأن كل ما بين خطين منكسرين، هو سطر شعري مستقل، وهو من وضعي، توفيراً لمساحات الكلام. وقد صدر ديوانها سنة ١٩٩٩عن دار «أرواد» طرطوس/ سورية (طبعة ثانية، وعدد صفحاته، ١١٠ص.

(٦) يمكن الاطلاع، على سبيل المثال، على كتابي النقدي الثاني (في محراب الكلمة: بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٩٩ (٤٤٥ ص)، وغيره، وخاصة كتابي «مكاشفات ذوقيّة في نقد الأدب العربي الحديث» (٥٨٤ ص) الصادر حديثاً عن (رشاد برس) بيروت، ٢٠١٠. وكذلك كتابي الأسبق «فصول في نقد الشعر العربي الحديث» الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٩، (٤٧٠ص) ففي هذه الكتب وقفات مطوّلة

تُسائل وتحاسب وتعنّف أحياناً بتجرّد وموضوعية.

(٧) ديوان: «مزيداً من الحب» اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٩٧/ ص ٦٧ ـ ٦٩.

(٨) يقع الديوان في (٤٧٦ ص) صدر عن دار رياض نجيب الريّس /بيروت ٢٠٠٠.

❑❑

الحركة النهضوية الأدبية بين مركزة المعيارية وصيرورتها

د. مها خير بك ناصر

أولاً ـ عتبة البحث

إذا كانت النهضة في المفهوم اللغوي ـ الدلالي تفيد القيام والطاقة والقوة والارتفاع، فهي في الوقت عينه تشير إلى وجود كمون حركي يحرض على القيام والنهوض، فالنهضة، حكماً، تضمر فعلاً يتمظهر في كينونة لها منطلقها وأدواتها ومساراتها وأهدافها.

إنّ الاحتفاء بالحركة النهضوية لا يقلل من شأن الواقع السكوني المنذور لقبول الجاهز واحتضان نماذجه، كونه واقعاً مستقبلاً لا مرسلاً، شريطة ألا يُعزل هذا الواقع عن الأصول التي تحفظ جوهر الهوية، لأنّ الانقطاع عن الجذر ينذر بالضياع أو الإلغاء، لذلك بقدر ما تحفظ المجتمعات شخصيتها الذاتية والمعنوية تستطيع أن تستمر في الآتي وتنتصر على معوقات الحاضر.

لم تأتِ النهضة الإسلامية من فراغ، ولم تكن نهضة القرن التاسع عشر العربية وليدة اللاشيء، بل جاءت الحركات الفكرية الناهضة بالمجتمع العربي نتاج ظروف وأحداث ومقومات هيّأت للحدث، وشحنت النفوس برغبة في تخطي الواقع وتجاوزه، ولكنّها لم تهمّش الأسس السليمة، فتمايزت الحركات النهضوية بفعل حركيّ يهدف إلى حماية الجوهر، بقدر ما يسعى إلى تحطيم الأنساق غير القابلة للاستمرار.

لم تلغِ الرسالة الإسلامية جوهر تعاليم اليهودية والمسيحية، ولم تُهمّش العادات والتقاليد غير المناقضة لمبادئ الدعوة، ولم تنقض القوانين اللغويّة القادرة على حماية التراث الأدبيّ، وتحفيز دور المختبر اللغويّ، وضمان سلامة المنتج المعرفيّ، بل حرّضت الفكر على تثمير أدواته اللغويّة والمعرفيّة والثقافيّة وتكريسها فعلاً حضاريّاً كونيّاً.

انبثقت النهضة العربية الأخيرة من بذور معرفيّة، ومن إيمان راسخ بالانتماء إلى فضاء قوميّ له جذوره وامتداداته الحضاريّة، فخلق الوعي القومي نهضة فكريّة نقلت العدوى الإيجابية إلى معظم المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافيّة، ولكن هذه النهضة ابتليت بهزيمة الانكفاء والتراجع قبل أن تؤسس لواقع جديد له معياريته وشروطه وقوانينه، فإذا كان جبران خليل جبران الظاهرة الاستثناء على مستوى الفرادة في عصر النهضة، فلا يعني ذلك أن نقلل من أهمية الدور الذي قام به أدباء تلك المرحلة، ولكن لا يمكن الاعتزاز بوجود حركات نقدية تُقاس بما أسس له ابن قتيبة أو الجرجاني أو الآمدي، أو ابن طباطبا العلويّ،

أو القرطاجني، إذ ارتبط نقد عصر النهضة بالذاتية، وابتعد عن الموضوعية، وقصّر عن تبني ثوابت اللغة العربية وقوانينها، وحصر اهتماماته في الشكل الجاهز، وفي التأثر العاطفيّ، والانطباع الأوليّ.

ثانياً ـ جدلية العلاقة بين الخلق الفني والأداء النقديّ

يقوم النص الإبداعي على شبكة من العلاقات الظاهرة والمستترة، فيكتسب النص مما ظهر وانكشف جمالاً خارجيّاً، ويكتسب من روحية علاقاته الداخلية وجوداً فاعلاً وحيوية واستمراراً، وهذه العلاقات كانت السبب الرئيس في وضع نظريات البلاغة التي حدّد مفهوماتها ومسلماتها وبدهياتها وخصائصها ومقوماتها أرسطو(١)، فتمايزت رؤيته النقدية في تركيزه على وحدة العمل الفني، وعلى دور الخيال في خلق أنساق لغوية متمايزة ومغايرة للمألوف، وفق آلية فنية يبتكرها المبدعون، من دون عمليات تسريد تاريخيّة، وبخاصة الشعراء منهم، لأنّ الشاعر، في نظره، فيلسوف، والشعر "أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ"(٢)، وهو، في رأي كولردج" الزهرة والأريج لكلّ المعارف الإنسانية، ولكل الأفكار الإنسانية"(٣)، ولذلك فإن دراسة هذا الإنتاج العقلي الفلسفي يحتاج إلى قراءة عقلية منطقية لها أدواتها الإجرائية، ويحتاج، أيضاً، إلى قارئ يجيد القراءة ويفهم أبعاد الصور والرموز ليكشف عن قيمة الذوق الفني المتمظهرة في أثواب النص الخارجيّة، وعن فاعلية العلاقات الداخلية، وخصوصيتها وعمق دلالاتها وأبعادها الإنسانية وفق ما يقرره العقل وما تفرزه الأدوات النقدية المنطقيّة، لأنّ العقل الإنسانيّ مصدر القيم المعرفية جميعها "وهو الكلي على الإطلاق"(٤)، ولذلك قرن علماء العرب عملية النقد العربي القديم بمنهج عقليّ استنبطوا أسسه من طبيعة النص العربي بعد أن حرضوا مفاهيم اللغة بأدوات النقد الإغريقية.

تأثر علماء العرب القدامى كالفارابي(٥) وابن سينا(٦) بنظرية التخييل عند أرسطو والمحوا إلى قدرة المرسل في تأثيرها في المتلقي من خلال نقل الصورة وفق رؤيته لها، وتفاعله مع مظاهره، واستقباله لدلالاتها، وكذلك تنبّه الفارابي إلى علاقة المعاني بعضها ببعض، وإلى دقة دلالات الألفاظ فقسّمها إلى الكليّ والجزئيّ، لأنّ فهم الخطاب مشروط بمعرفة دقيقة بمكوناتها اللغويّة وبنظام تعالق المكونات اللفظية الظاهرة التي تعكس خاصية مبتكرها وفرادته.

تكتسب الألفاظ حركتها ومعانيها ودلالاتها من اتساقها في نظام خاص يخرجها عن براءتها وعفويتها، ويدخلها في جسد نصّي يوحي بالإغراءات التأويلية التي تنتظر ناقداً متميزاً قادراً على فهم الإشارات ومقاربة النص ومحاورته واستنطاق أسراره، ومن هنا كانت دعوة ابن وهب في كتابه "البرهان في وجوه البيان" إلى فهم الرموز، لأن الرمز يتولد نتيجة تفاعل بين الوعي المدرك للظواهر واللاوعي المثقل بالصور والدلالات، فيكون استخدام الرمز نتاج فعل لا إرادي يتحكم باللاوعي، وهذا اللاوعي ما هو إلاّ مسكن لإرهاصات الروح ومعرفتها، ومن ثمّ فعلى الناقد المبدع أن يتحرى طبيعة تلك المنطقة فيكشف عن الروح المنبثة في العمل الأدبي ويكتشف بعضاً من فاعليتها، وبعضاً من خصوصيتها في اختيار الألفاظ وتفعيل حركية الجسد النصيّ "لأنّ الشاعر لا يستطيع ضبط لغته ما لم يضبط إحساسه بها"(٧) "ولكن الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ هي سر الشاعر نفسه، ولا يستطاع تعلمها، فالشاعر يستطيع "أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنّه لا يدري كيف تتم هذه العملية"(٨)، فارتبطت معرفة الكيفية بوجود ناقد عالم بأسرار اللغة، وقادر على التقاط الإشارات والرموز، وهذا ما أدّى إلى الاختلاف في النظرة إلى أفضلية اللفظ أو

المعنى.

تأسست مناهج النقد العربي القديم على علاقة اللفظ بالمعنى، ففضل بعضهم الألفاظ على المعاني، ورأى أبو هلال العسكري أن المعاني متداولة ولكن "عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"(٩)، لأنّ البلاغة، في رأيه، هي "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه من نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن"(١٠)، ووافقه على ذلك ابن الأثير الذي ربط الفصاحة باللفظ، فقال: "الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين، وإنما كان ظاهراً بيناً لأنه مألوف الاستعمال، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه، وحسنه مدرك بالسمع"(١١)، وكذلك قدّم ابن رشيق اللفظ على المعنى، وأعتقد بأنّ اللفظ جسم روحه المعنى، فأكد "جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف"(١٢)، أمّا الرماني فقد جمع بين اللفظ والمعنى من أجل "إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ"(١٣).

أسست نظرية النظم عند الجرجاني لدراسات سيمائية ودلالية، وركزت على أهمية العلاقة بين الدال بالمدلول، وتنبّه الجرجاني في وضع المبادئ الأولية لدراساته النقدية البلاغية إلى دور قوانين النحو في كشف الدلالة، فقال: "ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعليق اسم باسم، وتعليق اسم بفعل، وتعليق حرف بهما ثم يتكلم على الفعل والفاعل والمفعول به والمشتقات والمنصوبات والمجرورات والتوابع وأساليب الجمل فيورد معاني النحو وأحكامه، ثم أظهر علاقة الدلالة بحسن التعالق اللغوي العقلي ودقته، إذ "ليس الغرض بنظم الكلمات إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسبت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"(١٤) أمّا السكاكي فقد ربط عملية النقد بمعرفة دقيقة للبنية الصرفية للخطاب العربيّ كونها تشكل الوحدات الأساس في بنية هذا الجسد النصيّ.

ربط علماء العرب الأوائل عملية النقد الأدبيّ بوجود النص الإبداعي القابل للتشريح الصرفيّ، والتعليل النحويّ، والفرز اللغويّ، والتأويل الدلاليّ، وأسسوا لعلمية النقد، ووضعوا آليات تساعد على كشف جمالية النص في أثوابه الخارجية، وعلى استنباط الرموز والدلالات المحتجبة وراء هذه الكسوة اللفظية، فجعلوا المركزية النصية أساس منطلقات حركية النقد وتحديد مساراته، لكنّ عصر النهضة لم يؤسس لعمل نقديّ إبداعيّ، يتمّع بالموضوعية والمعيارية.

ثالثاً ـ ماهية الخلق الفني في عصر النهضة

جاء عصر النهضة بعد عصر من الانحطاط الفكريّ والثقافيّ، الذي بدأ مع سقوط بغداد على يد هولاكو ١٢٥٨، ولكن عصر الانحطاط، على الرغم من ظلاميته ومساوئه، فقد اتسم، في رأيي، بسكونية حافظت على كمون حركيّ، تجلى في موروث فكريّ أسس لعلوم معاصرة، فكانت مقدمة ابن خلدون من أهم الإنجازات الفكرية العربية، وكان لسان العرب لابن منظور من أهم الموسوعات اللغوية، لكنّ عصر النهضة لم يحقق خروجاً على النموذج التقليدي المألوف، وبخاصة في الحركة الشعرية والحركة النقدية.

أدى أدباء النهضة دوراً رئيساً في إيقاظ الشعور الوطنيّ، وكان لبعضهم فضل في التحريض على حركات التمرد والتحرر، وفضلٌ على الحركة الأدبية النهضوية وحركة

التوعية الوطنية، وعلى إعادة الصفاء إلى النص العربيّ، ولكن، على الرغم من دعوة معظم أدباء النهضة إلى حماية اللغة العربية، فلقد أصيبت الألفاظ بالانحراف عن قوانين الاستخدام والضبط، وهذا الانحراف لم يكن تجديداً بقدر ما كان تقليصاً لفاعلية اللغة وإهمالاً لطبيعة قوانين تشكلها الداخلي، وجهلاً بخصائصها الذاتية الاكتسابية والتطوعية، فانحصرت حرية الكاتب في شكلانية اللفظ، وبقي الشعر سجين بنية النموذج التقليدي، على الرغم من تنوع موضوعات الأدب وجدتها، وذلك من حيث توصيفها للواقع الاجتماعي والسياسي والوطني.

ارتبط النص الأدبي التقليدي، في عصر النهضة، بوجود آراء نقدية تتسم معظمها بالانطباعية، فإذا حاولنا أن نتبيّن المعيار العلميّ النقديّ الذي اعتمده مصطفى صادق الرافعي في كلامه على شعر البارودي إذ قال: "أما نمط البارودي في النظم، فهو غاية ما دارت له الألسن: عذوبة؛ عذوبة تكاد ترشف، وجزالة تلعب بالنفس، وسلاسة يستريح في ظلها القلب وتستنشق نسيمها الكبد"(١٥)، فإننا نعثر على نقد ذاتي عاطفي بعيد عن الأسس التي وضعها العلماء السابقون، وربما كانت العاطفة عينها هي التي حملت مصطفى صادق الرافعي على رفض اللغة الجبرانية ووصف جبران بالمتشدق.

لم تحرّض آراء النقد في عصر النهضة على خلق حركات نقدية تصلح للتأسيس، بل شكلت انقطاعاً تاماً بين الأصل والفرع، وربما آثار الانقطاع ما زالت تفرض نتائج سلبية على النقد العربي المعاصر، فإذا كانت جماعة الديوان(١٦) قد دعت إلى رفض النموذج، وإلى تغليب العقل، وإلى خلق شعريّ يعبر عن النفس البشرية الكامنة في ذات الشاعر، فإنها لم تؤسس لعمل نقديّ له أدواته ومقوماته، وكذلك كانت النتيجة مع حركة أبوللو التي دعا أعضاؤها إلى "التحرر الفني والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله"(١٧)، لأنّ النقد لم يقدم آليات تساعد على فهم النص، فإذا قرأنا نقد العقاد لشعر شوقي ووصفه لهذا الشعر بالصنعة والتفكيك إذ يقول: "في شعر أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح، ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس"(١٨) فهو نقد خال من المعرفة اللغوية والبلاغية ومن التحليل النفسي أو الواقعي أو النحوي، أو الدلاليّ.

تكمن روحية النهضة في عمل إبداعي مغاير لا يلغي التأثر بالآخر، ولا ينفي الارتباط بالماضي، ولكن يجب أن يكون عملاً إبداعيّاً يستمد من مؤثرات التكوين الخارجي أداة قدح للذهنية العربية القديمة، مع مراعاة طبيعة النص العربي، وقضية نموه الداخليّ طبيعياً ذاتياً، لأنّ النص محكوم بنظام لغويّ، قادر على تخمير التجربة الإبداعية وفق حركة داخلية خفية تؤديها عناصر اللغة طبقاً لنظام يتحكم بإنتاج الدلالات.

اتسمت معظم إنتاجات الأدباء المهاجرين بالوجدانية والحنين والتصوير النفسي، فكانت النصوص تنبض بمشاعر إنسانية تتمحور حول نقطة رئيسة تجسد الارتباط بالأهل والأرض، وتضمر الرغبة في تخليص المجتمعات العربية من أمراضها المتوارثة، فكانت كتابات جبران خليل جبران العاصفة الأكثر فاعلية في تاريخ أدب النهضة، لأنّ آراءه وأفكاره وتطلعاته انبثقت من وقفة مصحوبة برصد أوضاع المجتمعات السورية وأحوالها وأمراضها، ثم قام بثلاث عمليات؛ فرز وإلغاء وتخصيب، لذلك جاء أدبه في مرحلة أولى تصويراً جريئاً للواقع الاجتماعي والديني والسياسي والأدبي والفني، ثم جاء في مرحلة متقدّمة رفضاً للموروث ودعوة إلى التجديد فكان أدبه أدباً عالميّاً كونيّاً، وكان نقده للشاعر العربي واللغة العربية نقداً بناء ولكن لم يوظف من أجل التأسيس لحركات نقدية

عربية مستمدة من طبيعة النص العربيّ، ولذلك لم يكن الأداء النقدي موازياً لعملية الخلق الفني في عصر النهضة لأسباب كثيرة أهمها أن الفرادة الأدبية تولدها لحظة فذوذية لا تحتاج إلى علم، أما النقد فهو علم لغوي قبل أن يكون فناً.

رابعاً ـ الفعل الإبداعي العربي وإشكالية الحداثة وما بعد الحداثة

الثقافة العربية اليوم تفتقر إلى كيانية، إنها ثقافة تنحو منحىً استهلاكيّاً، يحدد قيمتها سوق الطلب السياسيّ والاجتماعيّ، ولذلك تخلت عن بعدها الإنسانيّ، وفرّغت أنساقها اللغوية من فاعلية البث الروحيّ الذي يمنح الجسد النصيّ خصوصيته وحيويته، وتحولت النصوص الأدبية إلى جثث تجثو عند مظاهر الابتذال المادي في محاولة هروب من الأصيل، فعكس معظم النتاج الثقافي العربي حالة الخنوع والتبعية ورغبة الفوز في استعراضات السباق أو الملاكمة، وأتخمت الساحات الثقافية بإنتاج كمي تجاري أكثر مما هو صالح وأصيل، وتراجع فعل الخلق الإبداعي، لأنّ الثقافة العربية وصمت بالنسبية التبادلية الاستبدالية، وصارت مرادفة في مفهومها الدلالي إلى لا ثقافة، لأنّ الهدف خرج عن مساره وانحصر في التبعية السياسية أو الرضى الجماهيريّ، وتخلى المثقف عن دوره في تحريض الجمهور على القراءة والتحليل، وبخاصة الشعراء الذين تخلوا عن رسالتهم الحقيقيّة وانحصرت أهدافهم في التصفيق ونيل إعجاب الجماهير.

إن إرضاء الجماهير ونيل تصفيقها وإعجابها قضية أساس شريطة أن يحترم صاحب الخطاب عقل الجمهور ويجعل من مرسلته مادة صقل فني وخُلقي، تحرض على القراءة والتحليل والفهم، وهذا ما ألمح إليه مارك دون في كلامه على الشعر؛ إذ قال، "الشعر يجب أن يكون ممتعاً للشعب لا لغيره، ولكن إذا لم يجده الشعب كذلك، فلعل الذنب ذنبه، فلقد نسي كيف يقرأ"(١٩)، وعلى المبدع مهمة تحفيز الجمهور على مواكبة الحركات الفكرية من خلال ما يقدمه من مواد ترتقي إلى فضاءات الخلق الفني الإبداعيّ، وهذا مشروط بتنظيم الأفكار ونقل المواقف في قوالب لفظية تضمر إغراء معرفيّاً.

إنّ الثقافة العربية المعاصرة لها قيمة وظيفية تتمحور حول نقطة مركزية الاستجابة إلى طلب خارجي يضمر أمراً أو نهياً، فالخطاب قلما يختزل عرضاً أو تمنياً أو استفهاماً يحيل على موضوع، أو يحرض على بحث أو استقصاء، أو يخلق شكاً، فهي ثقافة السلطة السياسية أو الرأسمالية، أو الدينية.

لقد فرضت سياسة القوة ثقافة استهلاكية شوهت انتماء الفرد إلى مجتمعه وإلى وطنه وإلى ثقافته، والتشويه الأكثر خطراً كان في علاقة الفرد العربي بذاته، فهو مصاب بازدواجيات متعددة، ففي تفكيره تصطرع شخصيات متناقضة، فهو يقدس المثل والقيم ويتبنى أفكاراً غريبة عن طبيعته تفرض عليه سلوكية تتناقض ومبادئه، فينعكس ذلك في طريقة حياته وعاداته وتقاليده وفي أدوات الخطاب وفي نظرته إلى الآخر.

إذا كانت استراتيجية ما بعد الحداثة تهدف إلى ربط طاقة الإنتاج الفكري بحاجات الاقتصاد الرأسمالي فسوف يخسر الإنسان قيمته ويتحول إلى رقم يضاف إلى الجدولة والإحصاء، وترتبط قيمته بالأرباح والمنافع التي يحققها لمصلحة احتياجات السوق، ومن ثمّ فإن قيمته الحسابية الرقمية متحولة مكتسبة تقررها حركة العرض والطلب، فهو تابع في معادلات الربح والخسارة المعولمة، وهو عبد لآلة هو صانعها، وخادم لرأسمال هو صانعه.

إن تفكيرنا تابع لوسائل ابتكرها الغرب سواء أكان ذلك في طرق العيش أم في نماذج إنتاج الخطاب، فإذا كان الواقع العربيّ، اليوم، محبطاً نتيجة الخيبات والهزائم، ومحكوماً عليه

بتبعية ثقافيّة وحضاريّة، فلا يعني ذلك أنّ يتخلى المثقف العربي عن موروثه وحضارته وخصوصيته، على الرغم مما توحي به الهجمة الثقافية المعولمة، والشبيهة بإعصار يقوّض ويشوه مظاهر الفكر العربي المعاصر.

يعاني الواقع العربي حالة استلاب حقيقي للشخصية العربية المستقلة، فالحداثة العربية تفتقر إلى خصوصيتها، وتصطبغ بألوان التقليد في محاولة خبيثة تخفي الدعوة إلى التخلي عن جينات التكوين القابلة للتحويل والتوليد الذاتي، فجاءت معظم طروحات الحداثة العربية غريبة عن بيئتها ومثقلة بفسيفساء ترهق الجسد النصي العربيّ بأزياء مفرغة من المضامين.

لم تحقق الحداثة العربية أهدافها في خلق حركة فكرية لها أصولها وأدواتها؛ لأنّ بعض الحداثيين فرضوا قطيعة بين المُحدث والأصل، وأغرقوا ساحات الفكر العربيّ بمصطلحات وأنساق وأنماط تفتقر إلى حدود عقليّة، فازدادت الهوة بين المثقف العربيّ وتراثه، بسبب العجز عن خلق بدائل يُؤسس عليها، وذلك نتيجة التيه الذي يعانيه المحتفون بكل وافد جديد، أولاً، ونتيجة التماهي بالآخر، وفقدان التوازن الاجتماعيّ والثقافيّ، ثانياً، فسيطرت الاعتباطيّة، وتحوّلت القيمة من المعياريّة إلى النسبيّة، وهيمن على مراكز التحكيم الفكريّ الشخصانية.

تهدد مظاهر العولمة في طروحات ما بعد الحداثة بفقدان الذاكرة القومية، فلا تقتصر مبادئها على نبذ الأشكال الجاهزة السلبية، وعلى الدعوة إلى الفوضى البنّاءة؛ بل تطمح إلى القضاء على كل ما هو جوهري في شخصيتنا وحضارتنا، لأنّ ما يستقبله المثقف العربيّ لا يقاطعه عموديّاً مع حضور تراثه الأفقيّ، ومن ثمّ فعملية التقاطع المحوريّ لا وجود لها، فتخضع عملية التصنيف للذاتية والاعتباطية، من دون أن تدخل العملية التقييمية في مستويات الفرز والمفاضلة، وفق ما توحي به معطيات هندسية وعلميّة، وذلك بسبب غياب أسس المنهج العلميّ.

إنّ الواقع العربيّ موجه بأداة تحكم عن بعد، تضبط المسافة بين ثنائياته المتناقضة على مستوى السياسة والدين والاقتصاد والاجتماع والعلم والثقافة والحضارة، فيلتقط المواطن العربيّ هذه الإشارات ويتبناها كحقيقة مطلقة من دون أن يدرك فحواها ودلالاتها، فكثرت الثنائيات وراج استخدامها؛ (نحو ديكتاتوريّة/ديمقراطية) ـ (أصولية/تحررية) ـ (شعوبية/ قوميّة) ـ (شرق/غرب) ـ (رأسمالي/ اشتراكيّ) ـ (إرهاب/ مقاومة) ـ (التطرف/ الاعتدال) ـ (الوصاية/الاستقلال) ـ (التبعية/السيادة)، لأنّ إطلاق هذه الثنائيات يهدف إلى خلق حالة من الفوضى في تبني المصطلح على المستويات جميعها، وهذا لن يكون بمعزل عن الواقع الأدبي وما ينتجه من عملية إبداع نقديّ تكتفي بالاستيراد والاستهلاك، لأنّ الغاية تحولت عن الهدم والبناء إلى حالة من القبول والرضى بالمحافظة على المكان والموقع، مما يفرض تكريس حق القويّ ومشروعيته الكاملة بإدانة الأدباء وتهميش دورهم الثقافيّ والنهضويّ والحضاريّ، لأنّ القوة المادية هي التي تتحكم في تحديد القيمة والمعيارية، وهذا ما يعكسه الواقع الثقافيّ العربيّ الذي يرفع من شأن الأقل إبداعاً.

لا يعيش المثقف العربي واقعه ولا يمارس شخصيته على مستوى التعبير والكتابة والنقد والتأويل والتفسير؛ إنه يستعير أدوات ليست له، فهو يخافها ويخاف أن يعلن خوفه منها، فتأتي العملية الإبداعية عاجزة عن تحقيق الوحدة الفنية بين ذات المبدع وأدواته الإجرائية، فالكلام لا ينبثق من فعل تحريضي وإنما من اقتباسات خارجية، تُفقد الكلمة روحها وموقعها، فهي من حيث عملية الخلق لم تتقمص أثواباً أكثر جدة، ومن حيث الفاعلية عجزت عن تمظهرها في حركة فنيّة لها خصائص ومميزات أدائية تفرد بها، فتحوّلت الكلمات إلى جثث محنطة، وصارت ألفاظاً لمعانٍ جوفاء.

إن الحداثة والجدة لا تقتصران على ما هو حاضر ومعاصر، بل هما جوهر كموني يحتفظ بخصوصية كينونية، ويستجيب لأي فعل إجرائي محرض قادر على نقل جانب من جوانب التجربة الإنسانية بصدق وأمانة، بهذه الرؤيا نستطيع التأكيد أن ما قدمه هوميروس في إلياذته كان أكثر جدة من أي شاعر معاصر وهو يتكلم على حركية النفس الإنسانية وتطوراتها وتقلباتها وتناقضاتها، وهذا يقود إلى أنّ ما كتبه المتنبي أكثر حداثة من معظم أدبائنا المحدثين.

ليس من العدل أن ننكر وجود طاقات إبداعية في الفضاء العربي، ولكن ليس من الموضوعية، أيضاً، أن نتجاهل انحطاط مستوى الخطاب العربي، وفوضى الدراسات النقدية، وهذا يفرض على الباحث العربي أن يقوم بعملية مراقبة دقيقة لهذا الواقع المشحون بالفوضى وتعدد الأزمات، ثم يقوم بعملية فرز يعقبها الدعوة إلى تفعيل حركات فكرية تجاوز الجاهز وتتخلص من عقدة الدونية، وتعمل على تصويب المسارات جميعها الاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية، وذلك بابتكار آليات وإجراءات تطبيقية تتلاءم وحركية العصر، وتساعد على الانخراط في مسارات حركة العولمة الفكرية والثقافية والعلمية، لأنّ اللغة وحدها، في رأي، قادرة على استعادة فاعلية العقل الإبداعية، وبالعقل نستطيع أن نحافظ على موقعنا القومي، ونحمي هويتنا القومية من الذوبان وليس الضياع.

إننا بحاجة إلى نهضة عربية جديدة تحفز ولادة جيل عربي يؤمن بدور العقل، ويعمل على خلق حركة فكرية تبدأ بالتحريض على القراءة والتحليل والنقد والنقض والقبول والرفض، جيل قادر على تحويل الثقافة العربية من جمودية التكرار إلى طاقة إبداعية فاعلة، فيعمل على تعكير سكونية الثقافة، وتنقيتها مما ترسّب فيها وشلّ حركتها، ومن ثمّ تخليصها من السلعوية والاستلاب.

خامساً ـ التراث ومركزة الحركات النهضوية الصيرورية

إنّ تحقيق النهضة العربية الحديثة مشروط بوجود حالة سكونية تكبح الفوضى والاعتباطية، ليتم رصد الحركات الأدبية والنقدية التراثية منها والوافدة، بغية تشكيل وعي نهضوي جديد تحفّز طاقات الإبداع ويقدح كمون الفاعلية الذاتية، وذلك من أجل تفعيل المشروع الحضاري العربيّ بروافد تساعد على خلق الجديد المغاير، ليتمّ العمل على ترسيخ الحضور الثقافي الكوني بما تقتضيه ضرورة تحديث العلاقة بالذات والعالم، ومن هنا كانت الحاجة إلى ثقافة تراثية مصحوبة بثقافة علمية ومعرفة حضارية.

لقد اتسم نتاج أبي نواس والمتنبي وأبي تمام بالجدة والتحديث لأنّه تأسس على معرفة لغوية وتراثية، من جهة، وتأثر، من جهة ثانية، بتيارات فكرية وثقافية وحضارية وفلسفية أنتجتها الحياة العربية والتفاعل الثقافي والحضاري مع الأمم الأخرى سواء أكان ذلك في العلوم الدينية أم السياسية أم الفلسفية، وكذلك جاء الفكر الجبراني الكوني في عصر النهضة، ومثله معظم ما أنتجه أدونيس من فكر نهضوي معاصر.

أضمر الفكر الأدونيسي مفهومات جديدة أسست لحضور حداثي في الأدب العربيّ، ولكنه لم يؤسس لنهضة فكرية تتبنى قضايا وهموم وتطلعات الإنسان العربي الطامح إلى خلق فضاء ثقافي حر، لأنّ أدونيس جسّد في نتاجه الأدبي مؤسسة فكريّة قائمة بذاتها، وهو يسعى بشكل دائم إلى تطوير نظام هذه المؤسسة من داخلها، ويتبنى كشاعر فيلسوف قضايا كونية ومصيرية، ولكنّ من يدور في فلك النظام الأدونيسي المجدد ذاته من ذاته، اقتصرت اهتماماتهم على محاكاة أدونيس في الشكل من دون التركيز على الجدة في المضمون.

فإذا كانت مجلة شعر قد أسست لفتح عظيم في الريادة العربية المعاصرة، وحررت التراث من جمودية القداسة، فإنّ القيمين عليها لم يسعوا إلى وضع معايير علمية، وإذا كان وصف أدونيس لمنتقدي مجلة شعر بأنهم: "ذوو فهم مغلق... إنهم لعاجزون في ذروة جهدهم أن يلتصقوا بحركة مجلة شعر، بثوريتها، بفذوذيتها، وبالعالم الذي تفتحه"(٢٠) ويضيف "لنا عصرنا الخاص بنا، ولسنا معاصرين لأولئك إلا عرضاً" فما هي المعايير العلمية المعتمدة؟ ولكن لا نستطيع أن ننكر في الوقت عينه ما أضافته مجلة شعر من رؤى شعرية ونقدية لأنها استطاعت أن تكشف "بطلان السائد، وأتاحت التفكير في إمكان نشوء شيء آخر مغاير، أفضل وأغنى وأعمق تعبيراً..... أدخلت هاجس البحث إلى عالم ثقافي يسيطر عليه هاجس المذهبية"(٢١).

عرفت الساحات الأدبية المعاصرة حركات نقدية لها قيمتها ولكنها بمجملها كانت عملاً فردياً، ولقد أورد كمال خير بك في كتابه "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"(٢٢) رصداً دقيقاً وعلمياً وممنهجاً لحركة الحداثة في الشعر العربي في مراحل تعد الأكثر خصوبة على مستوى الإبداع الشعري، وأبرز إيجابيات الكتابة الحداثية وسلبياتها، ثم جاء كتاب الدكتور محمّد العجمي في النقد توصيفاً دقيقاً لتعثرات ونجاحات النقاد العرب المعاصرين، وكانت محصلة معظم الدراسات تشير إلى خلو الساحات النقدية العربية من مدارس نقدية تتبنّى فكراً نقدياً أو تطرح مشروعاً نهضوياً تؤسّس عليه حركة النقد العربي.

إذا كانت ثقافتنا اليوم ثقافة القبول وثقافة العولمة وثقافة التكنولوجية وثقافة الغاية تبرر الوسيلة، فالخلاص لن يكون إلا بتغليب سلطة العقل واستخدام آليات إجرائية تساعد على التحرر من طرح شعارات إيديولوجية متنوعة في ظاهر الطرح ومتكررة ومتماثلة من حيث الممارسة العملية، وبحكمة العقل تحققت النهضة العربية الأصيلة في تاريخ هذه الأمة، لأنّ العقل كما يقول الغزالي "يدرك غيره ويدرك صفاء نفسه"(٢٣).

قدّس علماؤنا الأوائل العقل، وربط ابن سينا كمال معرفة العقل بتحقق خصائص المنطق، ورأى ابن طفيل في قصة حي بن يقظان أن العقل هو الطريق الموصل إلى الملكوت الأعلى وبالعقل يستطيع الإنسان أن يحتل منزلة علوية، وكذلك كانت نظرة أبي العلاء والغزالي وابن رشد وابن باجة وغيرهم، كما احتل دور العقل مركزاً رئيساً في الدراسات الفلسفية الغربية بدءاً من أرسطو، فاستطاعوا بالعقل أن يؤسسوا لمعارف وحضاراتٍ تتواصل وتتفاعل.

تأسيساً على ما تقدّم تحتاج الحركة النهضوية الجديدة إلى ربط الحداثة بالحكمة، حكمة تتبنى تجسيد الحقائق وتكوّن جسراً بين الواقع والإبداع والاستشراف، والحكمة نتاج عقل "هو صفة النفس التي تكون به مستعدة لإدراك المعقولات"(٢٤)، فالنتاج الأدبي يجب أن يجسّد معرفةً قوامها عناصر التجربة الإنسانية ولما كانت المعرفةُ غايةً فلسفية والفلسفة تقوم على معطياتٍ برهانية فإننا بحاجة إلى نقدٍ يقوم على أدلة عقلية ومنطقية وبرهانية يبدأ من مقدماتٍ صادقة تؤدي إلى نتائج صحيحة لا تتناقض فيها جزئيات النص مع كليّاته ولا تنفي جدليات القراءة حركية الروح الكلية المنبثة في أجزاء التركيب اللغوي لأن النص وحدة متكاملة هو أشبه بجسد الكائن الحي فكما أن الجسد المتكامل يخضع في تكوينه إلى ثلاثية التكوين اللحم والدم والعظم فكذلك الجسد اللغوي يقوم على ثلاثية الحرف والاسم والفعل.

إن الدراسات النقدية الحديثة تقوم في الغرب على دراسات ألسنية تتناول حركية العلامة ودور الكلمة في السياق ولقد ربط علماء اللغة العربية القدامى دراساتهم النقدية بطبيعة تكوين النص العربي فوضعوا أسساً ممنهجة تقوم على مبادئ منطقية ساعدتهم

على دراسةِ نظام الخطاب العربي فقال ابن جني: "إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم بها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فسادٍ، وأما منظم الكلم فليس فيه الأمر كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"(٢٥)، فجعل الجرجاني عمليةَ إنتاج دلالات اللغة عمليةَ عقليةَ تحكم بها معاني النحو، فليست الحاجةَ إلى معرفة أن المسند إليه مرفوع فكل أساتذة اللغة يعرفونها ولكن الأهم في رأي الجرجاني معرفة "إنما الذي تقع الحاجةَ فيه إلى العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها عن طريق المجاز، كقوله تعالى: •فما ربحت تجارتهم• (البقرة: ١٦)... مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدق ومن طريق تلطف، وليس يكون هذا علماً بالإعراب، ولكن بالوصف الموجب للإعراب"(٢٦).

إننا بحاجة إلى نقد تعاوني جماعي يؤسس لجدليات في العمل النقدي وينتج حركات لها مركزيتها الصرفية والنحوية والبلاغية والدلالية والثقافية من جهة، وتعمل على صيرورةٍ لا نهاية لها، من جهة أخرى، وبخاصة في عملية النقد الشعري لأن القصيدة الحية وفق ما يرى هنري ميشونيك تقوم على فاعليتين (فاعلية تحويلية للمجتمع، وفاعلية تحويلية للغة(٢٧).

إن الحركة النقدية النهضوية المرتجاة يجب أن تقوم على رصد وظائف الحروف في السياق، والكشف عن دورها الأساس في عملية التعالق بين أجزاء الجسد النصيّ، من أجل التمييز بين المتشابه والمتجانس، لأن الناقد جراح يستكشف الطبيعة البيولوجية الصحيحة في تكوين الجسد السليم لأن وظيفة النحو تخصيص المعنى. ولذلك أصّل السرافي عملية النقد العربي على معاني النحو فقال "معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تألف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك وتجنب الخطأ من ذلك"(٢٨) والمعرفة بالنحو يجب أن تكون مصحوبة بمعرفة البنية الصرفية مع التركيز على العقلانية والتحلي بالعقل الفلسفي وتحصيل ثقافة تراثية وإنسانية حضارية عميقة إلى جانب معرفة عميقة ودقيقة بحركات النقد الغربية مع تفعيل المنهج مع نظريات التراث النقدية وتطبيق النتائج على نصوص عربية تراثية وحديثة.

سادساً ـ نقطة على السطر

يحتاج الواقعي الثقافيّ العربيّ إلى وعي وحكمة، وعي بالمناهج الأدبية والنقدية التراثية والمعاصرة، العربية والوافدة، وحكمة في عملية التفعيل والتوظيف، وهذا مشروط بحضور فكريّ فاعل يوازن بين عملية الخلق الفني والإبداع النقديّ، لأنّ أي خلق أدبي لا بد من أن يضمر معرفة تغري بالبحث عن معرفية نقدية تغني الحدث وتثريه.

إنّ مشروع النهضة العربية بقدر ما يرتبط بالجوانب المضيئة من التراث العربيّ، يجب أن ينفصل عن النسق الجاهز والمقدس، وبقدر ما يطمح إلى خلق هوية فكرية ذاتية، يجب أن يعمل على التحرر من مركزية الأنا وتموضعها، وذلك بعقلنة العلاقة بين مركزية التراث وحركية مسارات الفكر العالمية المشحونة بالقبول والرفض، فتتحكم بالمنتج الجديد أدوات المعرفة وصرامة الوعي وصواب الحكمة، وذلك وفق منهج فكريّ ـ عمليّ يعيد إلى المنتج الأدبيّ قيمته ومعياريته وفيزيائية صيرورته.

الهوامش

(١) أرسطوطاليس، في الشعر، ترجمة شكري عياد دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١١٢.
(٢) أرسطو، م.ن، ص ٦٤.
(٣) كولردج.
(٤) ابن عربي، إنشاء الدوائر، ص ٢١ – ٢٢.
(٥) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٨.
(٦) ابن سينا، فن الشعر، ص ١٧١.
(٧)C. D. lewis: the poetic image pp.25.
(٨) ريتشاردز، العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية د.ت، ص ٣١.
(٩) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قمحة، بيروت دار الكتب العلمية، ١٩٨١، ص ٢١٧.
(١٠) كتاب الصناعتين، ص ١٠.
(١١) ابن الأثير، المثل السائر، ص ١١٥.
(١٢) ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ١٢٦.
(١٣) الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص ٢٠٦.
(١٤) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج ١، ص ٢٧
(١٥) المقتطف، مج٣، مارس ١٩٠٥.
(١٦) جماعة الديوان (عباس محمود العقاد ١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) (د. عبد الرحمن شكري ـ ١٨٨٦ ـ ١٩٤٩) ـ (المازني ١٨٨٩ ـ ١٩٤٩).
(١٧) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبوللو، ط ٢، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣١٥.
(١٨) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٢٧، ص ١٥٦.
(١٩) كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط ١، بيروت ١٩٦٢، ص ٢٢٦.
(٢٠) أدونيس، زمن الشعر، ص ٢٣٨ – ٢٣٩.
(٢١) زمن الشعر، ص ٢٩٥.
(٢٢) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ١٩٨٢.
(٢٣) الغزالي، مشكاة الأنوار، ص ٢٤.
(٢٤) الغزالي المعارج ص ١٨.
(٢٥) دلائل الإعجاز، ج ١، ص ٢٧.
(٢٦) دلائل الإعجاز ج١، ص ٤٨.
(27)- Henri Meschennic,.. le signe et poemé gallimard. Coll. Le chemin, 1975.
(٢٨) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤، ج ١، ص ١٢١.

□□

محمد دكروب في الثمانين
أخلاقية الكتابة وجمالية الاتساق

د. فيصل دراج

ما الذي يجعلني أقيم تشابهاً، غموضه أكثر من وضوحه، بين شيخ نجيب محفوظ في روايته "اللص والكلاب"، الثابت في لغته ومكانه، والكاتب اللبناني محمد دكروب، الإنسان الدنيوي الذي يدافع، منذ ستة عقود، عن أفكار اقتنع بها، واقتنع أكثر بدفاعه عنها؟ يقوم الجواب المجزوء في رضا القلب والعقل، وفي خيار إنسان وضع مرجعه داخله، يستدل بآثار الذين اقتنع بهم، ويعين نفسه دليلاً لنفسه، معترفاً بما هو خارجه، ومعترفاً بما يمليه عليه قلبه وعقله. كأن دكروب يقول: مَنْ عيّن ذاته دليلاً لذاته لا يضل الطريق. ولعل هذا الرضا الطويل، الذي يعاين تغير الأزمنة ولا يرتعب منه، هو الذي جعل روح دكروب واضحة في وجهه، حاله من حال شيخ محفوظ، الذي يرى إلى مثال أخلاقي بعيد، ويؤمن بتحققه.

يبدو مجاز: الطريق المستقيم ملائماً لمسار هذا الشيوعي القديم، بلغة ما، أو المخلص لأفكاره ولخير البشر، بلغة أخرى. فقد آثر هذا المثقف العصامي، الذي تسبقه ابتسامة راضية، صحبة "الطريق المستقيم"، الذي اختاره، دون أن يمتثل إلى أقدار "رفاق الطريق"، الذين تعرف إليهم وتعرفوا إليه، لا فرق إن ارتضوا بالعزلة والانسحاب، أو اقتربوا من طريق آخر. وسواء كان طريق دكروب القديم ـ الجديد، أو الجديد ـ القديم، مقنعاً أو قليل الإقناع، فإن فيه درساً أخلاقياً جديراً بالتأمل، قوامه إنسان مخلص لهويته، لصيق بما كانه، محافظ على آثار رفاق علموه، أو ملتزم بشعاره القديم عن "المثقف الملتزم"، الذي يتأمل مصاعب البشر، قبل أن يأوي إلى فراشه. ومع أن بعض المثقفين يقول، بحق أو من غير حق، إن الأفعى التي لا تبدل جلدها تهلك، فقد ارتضى دكروب أن يحتفظ بجلده، وأن يبين أن الإنسان ليس بأفعى، وأن جلود الأفاعي تختلف عن وجوه البشر. فبين مجلة "الثقافة الوطنية"، التي أشرف عليها دكروب في خمسينيات القرن الماضي ومجلة "الطريق"، التي سيشرف عليها لاحقاً، علاقة، وبين المجلتين وسلسلة الكتب التي أشرف عليها في الثمانينيات المنقضية علاقة، وبين ما كانه دكروب وما سيكونه "عروة وثقى" لا تقبل بالانقسام.

كان ذلك في بداية ستينيات القرن الماضي، بعد سقوط الوحدة المصرية ـ السورية، وبفضل ثقافة الأرصفة، التي عرّفت بعض أنصار القراءة إلى كتب وعناوين ومجلات معتقلة.

المجلات "الثقافة الوطنية" التي عرفتني، أو عرفتنا، شباب ذلك الزمن، على دكروب وجماعة دكروب: روائيون ونقاد وقصاصون وفنانون، عرب وغير عرب، موالون لشعار

معين، ولهم لغة سهلة وصعبة، معتقلون وأحرار، ولهم صفات متوازية: المفكرون الأحرار، المثقفون الثوريون، الأدباء الوطنيون، الكتاب التقدميون...، ولهم أيضاً ذلك البريق الذي يقول إن وراء الواقع المعيش واقعاً أفضل، وإن الإنسان قارة مجهولة ـ معروفة، وإن في إرادته، إن تحررت، ما يزحزح الجبال ويقرب القمر. كان في كلامهم، كما سنقول فيما بعد، تلك الرومانسية الثورية التي تحول التاريخ إلى رفيق، وتعقد بين التاريخ ـ الرفيق والرفاق حلفاً سعيداً يقود إلى المدن الفاضلة. وكان في كلامهم "علم جمال الإنسان"، الذي اعتقد أن الإنسان هو علمه، وأن في العلم الإنساني ما ينتج إنساناً علمياً، يرى ظاهر الأشياء وجواهرها، وأن الإنسان العالم والعلمي يعيد صناعة البشر والتاريخ والمعتقدات، كما يشاء.

لم أتعرف إلى اسم محمد دكروب، للمرة الأولى، بصيغة المفرد، فهو اسم بين أسماء، ومثقف بين مثقفين، يمارسون الثقافة ويوحدون بين الثقافة والسياسة، فاصلين بين "ثقافة محتضرة"، كما كان يقول وثقافة ثورية، كما كان يقال أيضاً، وبين سياسيين وعالمين وعلميين.. ومع أنني، أو أننا، نقدنا لاحقاً هذه الثقافة بلغة نقدية عنيفة، فإن هذا لم يمنع عني، في السنوات الأخيرة، سؤالاً واضحاً محدداً: لماذا قادت هزيمة الثقافة التي التزم بها دكروب في مجلتي "الثقافة الوطنية" و"الطريق" إلى هزيمة الثقافة بعامة، رغم وجود المثقفين وتزايد أعدادهم، ولماذا تلا هزيمة "الثقافة التقدمية"، المحسوبة على فكر معين، أزمة في القراءة والقيم وفي عالم المثقفين؟

تعرفت على دكروب، في حقبة معينة، اسماً لبنانياً بين أسماء ثقافية لبنانية متعددة: أنطون ثابت، مؤسس مجلة الطريق، ورئيف خوري الصوت الناشز البديع المتمرد الذي دافع عن القضية الفلسطينية منذ ثلاثينيات القرن الماضي، عمر فاخوري الذي ساءل هزيمة العرب قبل أن يبلغ العشرين، ومارون عبود وحسين مروة وتوفيق يوسف عواد، الذي رأى الحرب الأهلية الطويلة قبل مجيئها في روايته "طواحين بيروت"، وعبد الله العلايلي اللغوي المستنير المجدد في فكره ولغته، وجبران خليل جبران، الذي احتفظ بمسيحه ودعا إلى دين إنساني متسامح موحد، يأمر بالمحبة والتسامح وينهى عن الجشع والكراهية،... وهذه الثقافة الإنسانية، التي تتعرف بالقيم لا بالأفراد، جعلتني أرى دكروب بين آخرين يتحلقون حول نار فاضلة، تطرد الظلام ولا تحرق الأصابع. ولهذا سيعرفني دكروب، في منتصف السبعينيات المنقضية، وهو يتابع طريقه القديم راضياً، على مثقفين جدد، يشتغلون في ثقافة جوهرها سياسة وفي سياسة باطنها ثقافة: مهدي عامل الذي يجمع بين الماء والنور والقدرة على الوجود في أكثر من مكان في آن، وحسين مروة في أدبه وتواضعه وحرارته وصدقه، وكريم مروة المثقف البشوش الحالم الأليف والمتفائل أبداً، وحبيب صادق الذي قرر ألا يرتكب خطأ في السلوك والمحاكمة إلى درجة تثير الغيظ والحسد، وإلياس شاكر الذي يزهد بأمور كثيرة ولا يزهد بصدق مستديم لا يقبل المساومة،...

عرفني دكروب على هؤلاء، وعلى غيرهم، حين التقيته في مكتب مجلة الطريق، وحدثته أو حدثني عن "جذور السنديانة الحمراء". كنت قد تخيلته، وأنا في العشرين من عمري، حين كنا نعيد خلق الأسماء ونعطيها ما نشاء من الصور، إنساناً مديد القامة بالغ التأنق له شارب كثيف مستعار من زعيم سوفييتي مضى، وحركات عصبية صارمة. لم يكن في دكروب، حين التقيته، شيء مما اخترعه خيالي الشاب والمخفق معاً. كان فيه ما سيكون فيه: بساطة معلنة لا شيء فيها من "طقوس المراتب" ولغة الألقاب، ومسؤولية إزاء أصدقاء الطريق، يعلمهم ما تعلمه بلغة يكون فيها تلميذاً ومعلماً معاً، مؤمناً

بأن الذي يكتفي بدور المعلم لا يعلم أحداً. ولهذا كان يجسر المسافة بين أهداف الأحياء ورسالة الأموات، الذين استأنفوا رسائل غيرهم، مؤكداً أن الأموات كانوا أحياء مثلنا، وأن الحوار بين أحلام الأحياء والأموات يقي الأحلام النبيلة من التداعي والسقوط. وهو ما أملى عليه أن يكتب عن جبران أكثر من دراسة، وأن يجمع مقالات "فارس فارس" الاسم المستعار لغسان كنفاني، الذي رأى في المنفى الفلسطيني عاراً، وأن يوجه إلى طه حسين أكثر من تحية. مارس دكروب، على طريقته، نصرة الأحياء للأموات، مدافعاً عن سلسلة كتابية جديرة بالدفاع عنها، ونصرة الأموات للأحياء القائلة بالحفاظ على الأحلام وتجنب الأحلام المفرطة. كان في حالاته جميعاً كادحاً في حقل الثقافة، بلغة قديمة، أو "شغيلاً" ثقافياً، بلغة ليست من هذا الزمان، جامعاً بين المؤانسة والنصيحة ومبتعداً عن الموعظة المتعالية، التي تقمع الإنسان قبل أن تهديه إلى الصراط المستقيم.

كلفني، لسنوات طويلة، أن أكتب لمجلة الطريق، واستفدت من تكليفه لي، مستفيداً من ملاحظاته، ومن نبرة كلام متسامحة بعيدة في مرونتها وطراوتها عن نبرة "المركزية الديمقراطية"، حتى ظننت أكثر من مرة أنه شيوعي مرتد، أو أنه رفيق ضعيف الانضباط وقابل للارتداد.

عبر دكروب في مساره الكتابي ـ السياسي عن إيمانية حية، أو عن إيمانية نقدية، إن جاز التعبير، ينقد ويضيف ويحذف ويحتفظ بالجوهري، ويسائل طريقه ويوسعها ولا يذهب إلى طريق أخرى. وقد يسأل الإنسان، عقائدياً كان أو شكوكاً ينفر من العقائد، لماذا المواظبة على السير في "الطريق" الذي هجره الكثير من رفاق الطريق؟ قد يكون للسؤال، وفيه أكثر من سؤال، إجابات كثيرة، قد تحيل على "التربية العقائدية"، دون أن تقدم جواباً مقنعاً. فهناك فرق بين البشر والعقائد، طرف يتغير وطرف لا يميل إلى التغير، وإن كان دكروب، الذي يعتقد ويتغير، قد آمن بأن الدعوة إلى خير البشر لا تحتاج إلى النظريات، وأن الإنسان الخير يذهب إلى الأفكار التي تبشر بالخير. إنه الإنسان الذي وضع مرجعه داخله، رغم تغير الأزمنة مقترباً، ولو بقدر من مهدي عامل في كتابه "نقد الفكر اليومي"، حيث شرف النظرية من شرف الفيلسوف المدافع عنها، وصورة الأفكار النبيلة من صور المدافعين عنها، وحيث شرف الطرفين امتداد لرومانسية مقاتلة، تعتصم بالصحيح وتنظر بزهد كبير إلى النافع العابر والمصلحة الضيقة والمفيد الذي يأتي به موسم ويمحوه موسم لاحق.

ستون عاماً كان فيها دكروب كادحاً ثقافياً، شغيلاً عتاده الحبر والورق والمعاناة والانتظار والاتساق، ريفي ومديني معاً، لا هو بالمثقف المختص ولا بالمسؤول السياسي، منضبط ومرن في انضباطه، متحزب أكثر منه حزبي وحزبي ممتثل مرجعه ذاته، أو حدسه الطبقي، بلغة تبدو اليوم بعيدة. ولعل هذا التوتر بين ما هو ممكن وما يجب أن يكون هو الذي أعطاه مهنة مستمرة، ليست هي بالمهنة تماماً، تقول بأن الثقافة شأن عام، وأن هواجس "العام" تفيض على العقائد الكاملة والناقصة معاً. ولهذا كتب رفيق "الطريق المستقيم" وسيكتب عن العدل الاجتماعي وأمراض الطائفية وإرهاب الصهيونية وفضائل المثقفين الأفاضل الراحلين، وعن الأدب الواقعي وعن الأدب، من حيث هو، ساخراً جاداً صلباً ومرناً، بأسلوب واضح بسيط، أو بلغة الناس التي يفهمها الناس، كما قال طه حسين ذات مرة. يقول مسار دكروب: تفضي الأخلاق إلى المعرفة، فالأخلاقي يستدرك ما ينقصه، دون أن يعني هذا أن المعرفة تقود إلى الأخلاق، فقد عرفت الثقافة العربية، التي تلت الخامس من حزيران، مثقفين جسروا الهوة بين المثقف والأمير، وبين السلام والاستسلام، وبين الشر الجذري والمصالح الخاصة.

زامل دكروب، في مساره الطويل، جيلاً من الماركسيين، ولد مع ثورة أكتوبر، أو بعدها بقليل، ورأى في شبابه شبابها، وخادعته في طور الكهولة ـ القوة العسكرية السوفييتية وانتصار فيتنام ـ وشاخت قبل أن يشيخ، ولم يفاجئه رحيلها الأخير. وكان عليه أن يتأمل المجموع والباقي ـ عنوان كتاب قديم للماركسي الفرنسي الراحل هنري لوفيفر ـ وكان باستطاعته أن يسوق موضوعاً قابلاً للتسويق، وأن يعترف بالخطأ ويعلن التوبة، تلك التوبة التي اتسعت وتمددت إلى أن شملت قادة رأوا في الاتحاد السوفييتي، ذات مرة، إلهاً جديداً ـ يجبُّ الآلهة القديمة، واستعاضوا عنه، لاحقاً، ببركات "المنظمات غير الحكومية". استنجد دكروب بإيمانية، لم تفارقه، ورفض أن يختصر حلم العدل إلى نظرية وحقبة ودولة، مؤمناً بأن ديمومة الحلم من ديمومة الأصوات المدافعة عنه. كان بذلك ينصت إلى الحدس السليم، الذي لا يحتاج إلى نظريات كبيرة عقائدية.

عين دكروب ذاته حارساً للذاكرة العادلة، فاقتفى آثار لبنانيين، علّموه وتعلموا من غيرهم، وكتب عن جبران المتمرد على الاستبداد والظلام، وأمين الريحاني الباحث عن دين إنساني جديد، يمحو المسافة بين الشرق والغرب، رئيف خوري وعمر فاخوري وحسين مروة ونزار مروة ومارون عبود وقرأ، بمحبة ومعرفة، إبداع الأخوين رحباني... وسع في بحثه أفق الثقافة الوطنية، ذلك أن الوطن يفيض على العقائد والأفكار، وأقام بحثه على منظور تنويري، لا يحتكر الحقيقة ولا يبشر بحقيقة أخيرة. وإذا كان عزوفه عن الحقيقة المعطاة دفعة واحدة قاده إلى الاحتفاء بطه حسين، في سن متأخرة، وجعله يُقبل دائماً على ما يجدد فكره، فقد قاده انتماؤه القومي العربي المستنير إلى الكتابة عن نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وسعد الله ونوس ولطفية الزيات وغالب هلسا ومحمود درويش. وقاده إلى عنوان كبير: "وجوه لا تموت"، دافع عن قيم لا تموت. ولعل هذه القيم هي التي جعلته مثقفاً أخلاقياً يدافع عن قيم ثابتة بأدوات متحولة، ذلك أن حق البشر في حياة كريمة حلم لا يعرف الأفول.

صوت كتابي محتشد بأصوات كتابية أسكتها الموت، وإخلاص بريء لما كان وما سيكون. إنها تلك المظاهرة المتخيلة التي يسير فيها الأحياء والأموات، إذ رئيف خوري إلى جانب غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف يأخذ بيد طه حسين، وناجي العلي يمشي وراء فرج الله الحلو، وسعد الله ونوس يهمس في أذن مهدي عامل، وإذ شاب نجيب مجهول الاسم يرفع ما شاء من الرايات. أنشأ دكروب سياسة التذكر، واستولد منها نقداً أدبياً خاصاً به، يتضمن أشياء من التربية والسياسة والسير الذاتية والنقد الأدبي، تعبيراً عن فكر حر يكسر الفواصل بين الأجناس الكتابية ويخلق مكاناً خاصاً به، لا يقبله النقد الأدبي المسيطر، ولا ينصاع إلى تعاليم النقد المسيطر.

نسج دكروب سيرته الذاتية الفكرية وهو ينسج سير الآخرين، يحلل أفكارهم ويرسم ملامحهم، ويدخل إلى الأفكار والملامح بعد أن يصف المكان، كما فعل وهو يكتب عن محمد عيتاني، ويقرر ملامح الزمان، وهو ما قام به حين كتب عن يوسف إدريس. دخل إلى عالم الرواية، الذي رغب به ولم يحققه، من باب النقد الأدبي، ودخل إلى النقد الأدبي من باب السير الأدبية، ودخل إلى هذين الجنسين الأدبيين من باب التحزب السياسي. كان يعلن عن هويته السياسية والفكرية وهو يقرأ كتاباً واسعاً، يمتد من جبران إلى إميل حبيبي ومن الريحاني إلى نزار مروة. كان، في الحالات جميعاً، إنساناً طليقاً، يكتب عما عثر عليه، ويعثر على ما انجذب إليه، وينجذب إلى ما انجذب إليه غيره من الأخيار.

سؤالان أخيران: ما الجنس الكتابي الذي نعرّف به محمد دكروب؟ وما هو المثقف الذي حاول أن يكونه أو كانه، ولا يزال، بعفوية لا

تعبأ بالتصنيف؟ إنه المثقف الهاوي، بلغة إدوارد سعيد، الذي يرفض أسر الاختصاص الكتابي ويدرجه في اختصاص أخلاقي واسع موضوعه: الاحتفاء بالنور وبدعاة النور، الذي يرى مزايا البشر قبل أن يلتفت إلى المفاهيم النظرية. شيء قريب من رئيف خوري، الذي كتب عن ديكارت وامرئ القيس وعن فلسطين وعمر بن أبي ربيعة، وبقي مشدوداً إلى أسئلة الإنسان الباحث عن الحرية. ولهذا نستطيع أن نعطف على دكروب جملة من الصفات السيارة: المثقف الملتزم، المثقف الأيديولوجي، المثقف الرسولي، دون أن نضيف إليه شيئاً جوهرياً، لأن دكروب هو دكروب، الذي عايش طويلاً مثقفين لهم صفات، وعايش آخرين، بلا صفات، وعايش نوعاً هجيناً من المثقفين، يلتقطون صفات في الصباح ويرمون بها بعيداً. إنه هو، بابتسامته التي تسبقه، وبـ "حرفيته" المرهقة التي صنعت مجلة الطريق وأصدقاءها، ذات مرة. إنه هو بأفقه المتسامح الذي أرسل، في مجلة الطريق، تحيات إلى قسطنطين زريق وسمير أمين وعبد الله العروي. إنه هو بمشيته المتثاقلة ونظارته السميكة ومشاريعه القديمة ـ الجديدة، التي لا تشيخ.

دكروب في الثمانين: نقرأ فيه ثقافة تنويرية لبنانية عمرها قرن من الزمن وأكثر، وثقافة نقدية عربية اخترقت القرن العشرين كله. إنه ذاكرة المفرد وحارس الذاكرة الجمعية، وشهادة على ذاته وعلى آخرين، وصوت صادق نزيه، تحرر من ضغط الزمن وقسوة التغيرات. صوت ينطق أصواتاً صادقة، وتنطقه أصوات صادقة، حالفها وآزرها وخاصرها وخرج معها في مظاهرة حاشدة شعارها يشيخ البشر ولا تشيخ أحلامهم.

❑❑

ابن عبد ربه وشعره الغزلي
د.س. كويل (●●♏︎⬧□⧫ ☜☞⧫☞♈)

د. إبراهيم يحيى شهابي

إن أصول الشعر الأندلسي وتطوره المبكر حتى نهاية القرن العاشر لم يحظ إلا بالقليل من الدراسة الجادة، وأسفر ذلك إضافة إلى ندرة المصادر عن جعل هذه الفترة غامضة جداً. ولكن ما أن بدأنا بسبر أغوار التاريخ الأدبي لهذه الحقبة حتى لاح لنا ابن عبد ربه ضخماً شامخاً في المشهد. (١) ولد ابن عبد ربه في العام ٨٤٠ في قرطبة. كان أبوه، وهو أحد الموالي، على علاقة وثيقة بالأسرة الحاكمة. وبدأ بتأليف الشعر في بلاط عبد الرحمن الثاني وهو في مطلع العشرينيات من عمره. (٢) ثم أضحى أبرز وأهم شاعر في بلاط الأمير عبد الله وبلاط عبد الرحمن الثالث في العقود الثلاثة الأولى من حكمه كأمير، ومن ثم أصبح خليفة.(٣)

كان ابن عبد ربه أول من ألف كتاباً في الأدب في الأندلس، ومن خلال هذا العمل "العقد الفريد"، ذاع صيته وصار مشهوراً بحق في الأدب العربي. (٤) ولسوء الحظ أن فقد ديوانه الذي جمع بناء على طلب الخليفة الحكم الثاني في النصف الأخير من القرن العاشر والذي ضم نحو عشرين مجلداً ونيف. (٥) ومع ذلك بقي لدينا جزء كبير من شعره إما من خلال ما اقتبسه الشاعر نفسه في كتابه "العقد" أو في السير الذاتية، والأعمال التاريخية، والمختارات في الفترات اللاحقة. لدينا في متناول أيدينا أمثلة من شعره من أكثر الأجناس تقليدية: الرثاء والمديح والهجاء، وشعر الحب الغنائي، والوصف، والشعر الزهدي، والأراجيز.

وكما تدل موسوعته الأدبية كان يكن احتراماً عظيماً للثقافة الإسلامية عندما نمت في الشرق. كان يعتمد كلياً على المصادر الشرقية في هذا العمل إلا عندما يروي تاريخ السلالة المروانية في إسبانيا وعندما يستشهد بشعره. لا تعد هذه الظاهرة غريبة في نظر روح عصره؛ لأنه كان الزمن الذي تثير فيه الأمور الشرقية افتتاناً رهيباً بين الأندلسيين، كما يشهد بذلك الأثر العميق الذي أحدثه زرياب، الموسيقي البغدادي الشهير في بلاط عبد الرحمن الثاني الذي تدرب على أنماط وأساليب قرطبة. وفي "العقد" نفسه، ندرك بوضوح كيف ينسب ابن عبد ربه نفسه؛ كمغربي، إلى ثقافة الشرق بقوله:

"لقد زينت كل كتاب من "العقد" بأمثلة من الشعر مماثلة بفكرتها للنصوص النثرية المشمولة فيه وموازية لها في المعنى. أضفت، كذلك، إلى هذه الأمثلة أكثر قصائدي غرابة وأقلها شيوعاً؛ بحيث يعرف من يدرس كتابنا هذا أن مغربنا رغم بعده، وأرضنا رغم عزلتها، لها إسهاماتها في الشعر وفي النثر."(٦)

وبوصفه مطلعاً على ثقافة الشرق ومدركاً لتفوقها، كان راغباً في محاكاتها ومنافستها. هكذا هو موقفه فيما يخص "صارع الغواني" ولدى بحثه إحدى قصائده بالمقارنة مع سلفه، يقول:

"إن من يدرس نعومة شعري (هذا) بما فيه من مضمون إبداعي ورقة شكله (سوف يلاحظ أن) شعر صارع الغواني لا يفوقه سمواً إلا بما له من أسبقيه. (٧)"

تعد روح التنافس هذه مع الشرق موازية للتوجهات السياسية الأندلسية. والواقع أن جبرائيل جبور قد اكتشف تأكيداً في "ذخيرة" ابن بسام أن ابن عبد ربه كتب شعراً هجائياً ضد الخليفة العباسي. (٨)

إن غالبية شعر ابن عبد ربه الذي وصلنا هو من جنس الغزل. فهو يستشهد في الفصل المتعلق بتحسين تأليف الشعر وتهذيبه في كتابه "العقد"، بعمر بن أبي ربيعة، وجميل، وبشار بن برد، وأبي نواس، والعباس بن الأحنف، ويستشهد كثيراً بشعره هو. إنه يفضل جميلاً على عمر بن أبي ربيعة، وربما يعكس هذا موقفه الأكثر تودداً. فهو يرى أن شعر عمر بن أبي ربيعة تصويري جداً، وجاف، وحسي.

من المهم، في هذا السياق، التأمل في الطريقة التي كان ابن عبد ربه يتلاءم بموجبها مع التراث البلاطي. (٩) لا تبدو أشعاره تتمتع بالعفوية الطبيعية التي تتصف بها أشعار عمر. فعمر يؤلف الشعر استجابة لمشاعره العميقة، في حين أن ابن عبد ربه يؤلف أشعاره لغاية مختلفة اختلافاً كلياً. وبدلاً من التعبير عن مشاعره الناجمة عن خبرته الشخصية، تكون غايته، وفق أذواق معاصريه، إنجازاً لرقة جديدة وتشذيب مبدع في توسيع موضوعات مألوفة وتطويرها. ووفق رأيه في الأدب، يقول شعراً يقارن فيه سلاسته وتهذيبه بالماء الجاري:

"أدب كمثل الماء لو أفرغته

يوماً لسال كما يسيل الماء"

لابد لنا من القبول بأن غايات ابن عبد ربه الجمالية قد أزيحت تماماً من الذوق الحديث الذي ينفر مما هو مصطنع. ولكن بما أنه من واجب المؤرخ الأدبي محاولة فهم الشعر في بيئة العصر الذي أنتج فيه، فإننا مضطرون للاعتراف بالشعبية الكبيرة التي كان يتمتع بها شعر ابن عبد ربه، وعلينا كذلك محاولة فهم خصائص شعره التي كانت في نظر معاصريه جميلة. يمكنني القول إن بعض الصفات التي يحسبها البعض "اصطناعية" كالاستخدام المفرط للتجنيس، وتكرار الكلمات، وموازنة العبارات، والتوازي الطباقي التناقضي، والأسئلة الاستنكارية، وما إلى ذلك مما يمكن أن يزيد، في واقع الأمر، من جمال العمل الفني إذا ما استعملها الشاعر لتعزيز معنى شعره وتقويته.

فالسيدة التي يتغزل بها ابن عبد ربه لا اسم لها عادة، وغالباً ما يخاطبها بصيغة الذكر. إنه يلجأ إلى صور المخزون التقليدي في وصفه لجمال جسدها الذي لا مثيل له: إنها غزال، ووجهها بدر أو دينار ذهبي، وأسنانها لآلئ مصفوفة بعناية وأناقة فائقة، وكلماتها درر منثورة. أما تجاه حبيبها فهي طاغية عذول، لوامة، قاتلة؛ كما أنها لا تتخلى عنه فحسب، بل تضطهده بلا رحمة، وتخادعه، ولا تفي له بمواعيدها ووعودها. يتخذ الحب شكل القوة التي لا تقهر، ومع ذلك فهي معذبة ومضطهدة. وتولد في الحبيب أرقاً وسقماً ونحولاً – كل العلل التي لا شفاء لها ولا دواء. ومن ثمّ يكون مصير المحب الوقوع في ورطة بقرار لا رجعة عنه.

يصور المحب نفسه مطيعاً ومخلصاً لحبيبته رغم طغيانها. يتحدث عن شراء حبها بدينه ودنياه ولكنه يكتشف أنه مخدوع. ويرفض التوبة في وجه لوم حبه وتأنيبه.

وغالباً ما يهدد الانفصال والبعد المحبين

في حين أن الزمن الزائل يجعل شعره أشيب، ويجعله غير مقبول لدى الصبايا الغنجات الجذابات.

لا يمكن أن تفوتنا تلك التناقضات والتباينات المتأصلة في هذه الموضوعات. المحب يتعذب بمرض حبه، ومع ذلك يرفض التوبة أو الرجوع عنه. وغالباً ما يبدو أنه يسعى راغباً للخضوع إلى حبيبته وقبول اضطهادها له. وتكمن عبقرية ابن عبد ربه في مقدرته، بفضل إتقانه لمادة الشعر، إثارة التوتر الشعري الذي يعكس طبيعة رغبة الحب المستحيلة والمتناقضة. إنه يمتلك علم البديع بما فيه من أسئلة بلاغية استنكارية وتضادات متوازنة، وطباق، بحيث تكون كلها طيعة له أثناء إبداعه هالة التناقض الظاهري، وشذا التباين، وبهاء تناوب الظل والضوء في الصورة.

ولنعد إلى البيت الأول من قصيدة صارع الغواني التي استوحاها ابن عبد ربه:

"أديرا عليّ الراح لا تشربا قبلي
ولا تطلبا من عند قاتلتي ذحلي" (١١)

يقلب ابن عبد ربه في قصيدته المؤلفة من اثني عشر بيتاً فكرة الانتقام تماماً كما يقلب موضوع الكتمان والعذل الواردين في البيت السابع من قصيدة صارع الغواني، الذي يقول:

"كتمت الذي ألقى من الحب عاذلي
فلم يدر ما بي فاسترحت من العذل" (١٢)

نرى في هذا الكتمان تبايناً بين الذات الداخلية والذات الخارجية إذ ينبغي ألا يكشف المستور. تعد الطبيعة المتناقضة لهذه الموضوعات والأفكار ملائمة لعملية القلب والتعاكس. ويكمن في صميم قصيدة ابن عبد ربه جدل الحياة والموت، والعدالة والطغيان، والظلم والانتقام، والقلب والعقل، والرغبة ونفيها، والكتمان والإفصاح، والمسرة والألم، والعظمة والخنوع.

أتقتلني ظلماً وتجحدني قتلي
وقد قام من عينيك لي شاهدا عدل

أطلاب ذحلي ليس بي غير شادن
بعينيه سحر فاطلبوا عنده ذحلي

أغار على قلبي فلمّا أتيته
أطالبه فيه أغار على عقلي

بنفسي التي ضنّت بردّ سلامها
ولو سألتْ قتلي وهبت لها قتلي

إذا جئتها صدت حياء بوجهها
فتهجرني هجراً ألذ من الوصل

وإن حكمتْ جارت علي بحكمها
ولكن ذاك الجور أشهى من العدل

كتمت الهوى جهدي فجرده الأسى
بماء البكا هذا يخط وذا يملي

وأحببت فيها العذل حبا لذكرها
فلا شيء أشهى في فؤادي من العذل

أقول لقلبي كلما ضامه الأسى
إذا ما أبيتَ العز فاصبر على الذل

برأيكَ لا برأيي تعرضتَ للهوى
وأمركَ لا أمري وفعلكَ لا فعلي

وجدت الهوى نصلاً من الموت

فجردتُه ثم اتكأتُ على النصل

فإن كنتَ مقتولاً على غير ريبة

فأنتَ الذي عرضتَ نفسك

١٣١

تتألف القصيدة كما هي موجودة في "العقد الفريد"، وفي "يتيمة الدهر" للثعالبي من اثني عشر بيتاً. إن كون قافية شطري البيت الأول متماثلتين وكون الأبيات الأربعة الأخيرة مفعمة بنغمة الموت والنهاية، يوحي أن ابن عبد ربه قد اقتبس القصيدة بكل ما فيها. فإذا ما أخذنا ذلك بعين الاهتمام، فإننا نلاحظ أن كلمة "الموت / قتلي.... للقتل" في التفعيلة الأخيرة للشطرين الأول والأخير من القصيدة، تشكل إطاراً للقصيدة. يفتتح الشاعر القصيدة بمخاطبة حبيبته ومن سينتقمون لقتله، ويختتمها بلوم قلبه وتأنيبه. يصف الشاعر علاقته بحبيبته في لب القصيدة (الأبيات ٣ – ٨).

وإذا ما تتبعنا آراء الشاعر المختلفة في موضوع الموت، فإننا ندرك تذبذب الفكرة لديه بين الجزم والافتراض، بدلاً من أن نرى تطوراً مضطرداً أو شرحاً للفكرة. ففي البيت الأول يؤكد الشاعر أن حبيبته قد قتلته؛ ومع ذلك نراه في البيت الرابع يلقي بموته في عالم التخمين والحدس.

إذ يقول: "ولو سألتْ قتلي وهبت لها قتلي." وفي الشطر الثاني من البيت الحادي عشر يصرح الشاعر في لوم قلبه بأن قلبه اتكأ على نصل الموت؛" في حين يشهد الشطر التالي تماماً التذبذب بين الافتراض والجزم، إذ يبدأ بكلمة "فإن" ويختتم بقوله "على غير ريبة".

والحبيبة كذلك بأسلوب قلب الموضوع، تقتل حبيبها كلما يسعى المحب نفسه إلى إنصافه منه؛ في حين أنه يصرح في البيت السادس إن الظلم أحب إليه من العدل، "ولكن ذاك الجور أشهى من العدل". يلقي هذا الموقف تجاه العدل الضوء على الطبيعة المتناقضة لرغبة الحب التي تؤكد ذاتها وتنفيها بآن واحد من خلال تناوب التأكيد والنفي في القصيدة كلها.

إذا ما ألقينا نظرة وثيقة إلى بنية العديد من الأبيات، رأينا بوضوح دور الصور البيانية في تعزيز الإحساس بالتوتر التناقضي. فالشاعر يفتتح القصيدة بسؤال بياني استنكاري يعرض بعنف قسوة طبيعة الحب واستحالته:

"أتقتلني ظلماً وتجحدني قتلي

وقد قام من عينيك لي شاهدا عدل"

متاهة من التناقض والتعارض – قتل وإنكار لذلك، طغيان الحبيبة الخارجي المتمثل بقتلها لحبيبها مقابل الاعتراف الداخلي بالطغيان (كما بدا من عينيها).

إن تكرار الجذر نفسه (ق - ت - ل) في الشطر الافتتاحي، وهمزة القطع الابتدائية، والتاءات الأربع والجيم في الشطر الافتتاحي، وحرفي القاف المتتابعين اللذين يفتتح بهما الشطر الثاني - كلها تنتج صوتاً متوتراً قاطعاً ..... تماماً مع الإحساس بالعنف: ولا تسكت الأصوات المفاجئة الحادة إلا في النصف الأخير من الشطر الثاني، وبانقشاع مشهد القتل تومض لمحة من العدل.

أما البيت الثاني فيبدأ بهمزة قطع، ومع ذلك وظيفتها هذه المرة هي التعريف بالمنادى

"أطلاب ذحلي ليس بي غير شادن

بعينيه سحر فاطلبوا عنده ذحلي"

يوصل الشاعر موضوع الذبح أو القتل إلى نتائجه الطبيعية في المجتمع البدوي - الانتقام الدموي. فالبيت ثلاثي التركيب، إذ يشكل الجزء الأخير من الشطر الأول مع الجزء الأول من الشطر الثاني وحدة إعرابية

مركزية (جملة رئيسة مع جملة واصفة مرافقة لها). وبفضل الوقف عند منتصف البيت، تشكل الكلمتان "شادن" و"بعينيه" موقعين مركزيين أما البنى المحيطة بما فيها من تكرار فتؤطر الوحدة المركزية شكلاً ومعنى. ألا ينسجم هذا الموقع المركزي مع التراث التوددي الكلي الذي ينظر بموجبه إلى الحبيب بأنه كامل الصفات؟

كذلك البيت الثالث ثلاثي البنية فيه التفعيلات الأربع المركزية محصورة بين تفعيلتين متماثلتين بكل شيء سوى الكلمات المتضادة من نمط "فعْلي" المشتركين حتى في جذريها "قلبي و عقلي"

أغار على قلبي فلما أتيته

أطالبه فيه أغار على عقلي

تؤكد البنية المتماثلة للوحدة الأولى والوحدة الأخيرة العنصرين المختلفين، كما أن هاتين العبارتين المتوازيتين طباقياً تؤطران بدورهما الجزء الأوسط. وهكذا نجد الشاعر يحاول في لب البيت أن يطالب بقلبه، محاطاً بعبارتين بيانيتين قويتين تحول بصورة لاذعة دون نجاح تلك المحاولة.

من الغريب تماماً أن الأبيات الأربعة التالية (٤ - ٨) تتضمن شيئاً من نمط القلب والتحول مماثلاً للنوع الذي يتوقعه المرء بعد أن تكون الحبيبة قد خطفت عقل محبها - فيوافق على قتله، ويجد البعد عنها أحلى من وحدة الحب معها، ويرغب في أن يلام عساه يسمع ذكرها. ويعبر البيتان السابع والثامن عن القلب في موضوعات الكتمان والعذل كما فصلها "صارع الغواني". نلاحظ القوى الخيالية للشاعر الظاهرة في صورة الدموع المنهمرة على الوجه كأنها أسطر من كتابة يمليها أساه وحزنه.

الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه القصيدة تشكل خطاب المحب لقلبه. هذا الحوار الداخلي يعد إظهاراً أوضح للقوتين المتنافستين: العقل والقلب. أما الطبيعة المعارضة لهاتين الملكتين فيعبر عنها في البيت العاشر المؤلف من أربع وحدات إعرابية كل منهما من تفعيلتين، ثلاثة متطابقة بالنسبة لتتالي حروف العلة وغير العلة والمتفقة مع نموذج فعول مفاعلين من البحر الطويل.

برأيك لا رأيي تعرضت للهوى

وأمرك لا أمري وفعلك لا فعلي

الأمر الممتع والمهم هو أن كلمة "لا" تقع في كل حالة على "فا" مفاعيلن؛ حتى إن حرفي اللام المتعاقبين في الوحدة الإعرابية الوحيدة يقعان في موقعين متجانسين من الشدة. وهكذا فإن التعاقب القاسي لحرفي اللام يولد نفياً إيقاعياً - نفياً يتضمن مغايرة بين عقل الشاعر وقلبه. إن هذه الازدواجية المتعارضة بين الملكتين تتوضح أكثر في الصورة الحية الواردة في البيت الحادي عشر (غمد الموت) والاتهام الأخير في الشطر الأخير.

تصور القصيدة بالتأكيد درجة كبيرة من الوحدة الداخلية بما فيها من اتهامات افتتاحية وختامية والانتقال الذكي بين الأبيات. من المؤكد أن الانتقالات غالباً ما تكون شبه تكتيكية (أي، أن صورة جديدة لا صلة لها من حيث صفاتها الخارجية بالصورة السابقة تفرض نفسها على الصورة السابقة في حين أن المعنى المهم يظل ثابتاً - وهو نوع من الأمر العرضي والجوهري في أن واحد كما نرى في الانتقال بين البيتين العاشر والحادي عشر).

ظل تأطير القصيدة مستمراً بالتأكيد في التطور في الأدب الأندلسي، كما تشهد به رائية المديح لابن عمار في القرن التالي والتي قيلت تكريماً للمعتضد الإشبيلي.(١٤) ومن ثم، ومرة أخرى تعد خاتمة القصيدة تقنية في خطاب مباشر، ازدهرت في الموشحات، وهي جنس

كان ابن عبد ربه ثاني من رعاه وصقله. (١٥)

الهوامش

١. اسمه الكامل "أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حُدير بن سالم"، وكنيته "أبو عمر". تاريخ علماء الأندلس، مج ١، ص ٣٧ لابن القرضي.
٢. ابن حيان، ذكر خليفة الأمير محمد بن عبد الرحمن (فقرة من المقتبس)، ص ٢٤١.
٣. ابن حيان، المقتبس، تومي ترووازيم، ص ٤١ - ٤٢.
٤. الموسوعة الإسلامية (ط٢)، ملحق حول الأدب الأندلسي في مقالة "عربية"، مجلد ١، ص ٦٠٠.
٥. الحميدي، "جذوة المقتبس"، ص ٩٤.
٦. ابن عبد ربه، "العقد الفريد"، مج ١، ص ٤.
٧. المصدر السابق نفسه، مج ٥، ص ٣٩٩.
٨. جبرائيل جبور، "ابن عبد ربه وعقده"، ص ٢ - ٣.
٩. للاطلاع على بحث كامل لهذا التراث، انظر جين - كلاود فاديت "الاسبيريت كورتواز إن أورينت".
١٠. ابن عبد ربه، نافذ، اقتباس، مج ٢، ص ٤٢٥.
١١. مسلم ابن الوليد، ديوان "صارع الغواني"، ص ٥١.
١٢. اقتبست البيت كما يقتبسه ابن عبد ربه في العقد (مج ٥، ص ٣٩٩) يقرأ ديوان "صارع الغواني، لدى تصحيحه على النحو التالي: كتمت تباريح (تصحيحاً للكلمة الخاطئة تباريخ) الإصابات عاذلي.
١٣. ابن عبد ربه، نافذ، مقتبس، مج ٥، ص ٣٩٨ - ٣٩٩، والثعالبي، "يتيمة الدهر"، مج ٢، ص ٨١.
١٤. قصيدة ابن عمار من ٣٧ بيتاً تبدأ بالبيت التالي:

أديري الزجات فالنسيم قد انبرى

والنجم قد صرف العنان عن السرى

وتختتم بالبيت التالي:

فلئن وجدت نسيم حمدي عاطراً

فلقد وجدت نسيم برك أعطرا

تفتتح القصيدة بدعوة إلى الشراب الذي يولد مزاج القصيدة - ابتهاج بالمآثر العسكرية والحربية للمعتضد. وهناك سبب آخر للابتهاج هو المكافأة التي يأمل الشاعر تلقيها كما يفصح في البيت الختامي. إن هبوب النسيم في الحديقة في الشطر الأول يقرر قافية القصيدة كلها. ويكتسب هذا النسيم بعداً آخر في المعنى في البيت الأخير، لأنه النسيم الذي ينفح شذى المديح والمودة المتبادلة.

١٥. المغازي، "نفح الطيب"، مج ٧، ص ٦.

ورد النص وفق طبعة أحمد أمين "للعقد" ما خلا ما يلي من الاختلافات التي وردت في "يتيمة الدهر" للثعالبي:

٣٩. بعينيه شادن
٤٩. ضنت علي بوصلها
٤٦. بذلت لها
٥٦. فيجبني هجر ألذُ
٦ - ٧ ترتيب هذين البيتين مقلوب في يتيمة الدهر
٦٦. أحلى من
٧ - ٨ يبدو هذان البيتان معكوسي الترتيب في الاقتباس الثاني لهذين البيتين في نص يقارن فيه ابن عبد ربه بيتيه بالبيت السابع من قصيدة صارع الغواني.
٧٩. فحرره
٧٦. بماء البلاء
٨٦. أشفع في
١٠ - ١٢ يقرأ أحمد أمين (١٠) برأيكِ، تعرضتُ، وأمركِ، وفعلكِ؛ ويقرأ (١١) وجدتُ، فجردتُه، اتكأتُ؛ ويقرأ (١٢) كنتُ، فأنتِ التي عرضتِ نفسي.
إن هذا التشكيل يماثل تماماً تفسير محرر "يتيمة الدهر" وتفسير ا.ر. نيكل، "مختارات من الشعر الأندلسي"، ص ٢٠ - ٢١.
١١٩. لموتي
١٢٩. اقتبست مصادر عديدة اقتبسها أحمد أمين: فإن تك مقتولا

١٢٦. نسختي تتطابق تماماً مع مصادر عديدة من "العقد الفريد" اقتبسها أحمد أمين، كمصادر اليتيمة.

المصادر والمراجع:

١. الموسوعة الإسلامية (ط٢).
٢. الحميدي، "جذور المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. تحرير محمد بن ثابت الطنجي. القاهرة ١٩٥٢.
٣. ابن عبد ربه، "العقد الفريد"، تحرير أحمد أمين وغيره، القاهرة، ١٩٤٩ - ١٩٦٥، ٧ مجلدات.
٤. ابن الفرضي، "تاريخ علماء الأندلس"، تحرير ف. كوديرا، مدريد، ١٨٩٢.
٥. ابن حيان، "ذكر خلافة الأمير محمد بن عبد الرحمن (مقطع من المقتبس)، تحرير محمود علي مكي.
٦. ابن حيان، "المقتبس" تومي تروازميم، تحرير م.م. أنطونا، باريس، ١٩٣٧.
٧. جبور، جبرائيل، "ابن عبد ربه وعقده"، بيروت، ١٩٣٧.
٨. المقاري، "نفح الطيب"، تحرير إحسان عباس، بيروت، ١٩٦٨، ٨ مجلدات.
٩. مونرو، ج. ت. "مختارات من الشعر الأندلسي مع نصوص أصلية وترجمات مرافقة".
١٠. مسلم بن الوليد (المعروف بصارع الغواني)، ديوان صارع الغواني، تحرير الخليل حسن. القاهرة، ١٣٠٣ أ.هـ.
١١. نيكل. أ.ر. "مختارات من الشعر الأندلسي". بيروت، ١٩٤٩.
١٢. الثعالبي، "يتيمة الدهر". تحرير محمد محب الدين عبد الحميد. القاهرة، ١٩٥٦.
١٣. فاديت، جين - كلاود " L'spirit courtois en Oreint"، باريس، ١٩٦٨.

□□

الفن التشكيلي

عبد الله أبو راشد*

أقل ما يقال في نقد الفنون التشكيلية العالمية عموماً والعربية خصوصاً، أنها حرفة تقنية مفتوحة على مفاعيل البحث المعرفي الإنساني والحضاري، وضرورة حيوية لتطور الفنون التشكيلية ورافعة من روافعها الأساسية عبر صيرورة الزمن المتغير، والعاكسة بطبيعة الحال لروح العصر التاريخي الإنساني ومتطلبات الأنماط الاجتماعية السائدة، والتي يعيش الفنان والناقد التشكيلي في مظلتها الجامعة وتتضح من خلال تجلياته جماليات العلاقة الشكلية بالموضوعة، وبذاكرة المكان البصرية الجامعة ما بين البشر والكائنات الحية والطبيعة الخلوية والجمادات، بما تمثله عمليات النقد التشكيلي من قراءات فاعلة للنصوص البصرية التشكيلية المرئية، وإعادة رسمها المعرفي والجمالي بالكلمات، وصفاً وتصنيفاً ومعايرة نقدية وأحكام قيمة فنية تشكيلية وإنسانية.

فالنقد حرفة تقنية لازمة لديمومة المنتج الفني وتطوره في حمولاتها البصرية والجمالية السابرة لأغوار النصوص الفنية التشكيلية التي ينتجها الإنسان الفنان في لحظة ابتكار معينة، سواء أكانت مشغولة داخل جدران محترفه الشخصي أو في الطبيعة الخلوية، والتي تعرض لاحقاً في صالات العرض العامة والخاصة المروجة للفنون باعتبارها سلعة تجارية في سوق الفنون، أعمال فنية معبر عنها بالكلام المنثور موزعة ما بين الكتابة الارتزاقية، أو المرتهنة لمقتضيات العمل الوظيفي الروتيني المعهودة في أتون الصحافة العربية اليومية والدورية، أو في متن الكتب التخصصية، في غياب المؤسسة النقدية العربية الأكاديمية والمهنية الحاضنة والمتروكة لعامل الرغبة الذاتية للباحث، من كونها مجالات كتابة حيوية عاكسة ومعبرة عن ثقافة المجتمع، وذات طبيعة مهنية واشتغال احترافي في نهاية المطاف يزاوله أفراد هواة أو صحفيون أو كتاب أو نقاد من داخل البيت الفني التشكيلي ومن خارجه، سواء أكانوا وصفيين ذاتيين أم تحليليين موضوعيين. وثمة أشكال كتابة متناسلة من واحة النقد التشكيلي العام في كلياته الجامعة والشاملة لمداراته الشكلية ومحتواه الموضوعي التاريخي والفلسفي والجمالي (فلسفة الفن)، كأنساق إنسانية متغيرة على الدوام ومتعددة المناهل والمشارب الفكرية، متفرعة إلى مدارس واتجاهات وتيارات بحث ذاتي ومنهجي، تضم في رحابها جميع أنواع الفنون البصرية التشكيلية والتعبيرية ذات الصلة بميادين الآداب والعلوم الإنسانية والتاريخ والحضارات المتعاقبة في صيرورة المجتمع الإنساني ومراحل تطوره وتشكله الأولى وارتقائه(١).

موزعة في مكوناتها الفرعية المتصلة بمولدات المفاهيم المعرفية والبصرية

المباشرة، المكرسة في فنون التقليد والمحاكاة الكلاسيكية والواقعية(٢)، وأخرى كامنة وغير مباشرة، والمسكونة في واحة المخيلة ومساحة الاستلهام الحدسي الفردي للفنان والناقد بأن معاً، والمشفوعة بمعابر التراكم البصري الحسي والمدرك العقلي في صيغ وملامح تفكير بصري، وتعبيرات حسية لبيئات مكانية ولحظات زمنية عابرة أو متخيلة، والمفتوحة على مناهل الحساسية الذوقية (التذوق الفني) والتذوقية (النقد الفني) في أدواته ومكوناته وأنواعه(٣).

هذه المكونات الكلية والفرعية لمسارات النقد الفني التشكيلي العربي، مربوطة على الدوام بخيوط الرغبة الشخصية لكتاب الفن والنقاد، والمستندة إلى الدراسة المستدامة والخبرة المهنية والأكاديمية، وحافلة بالمودة والتفكير البصري والانحياز الجمالي لمفاتن النصوص البصرية المسرودة. نصوص سرد نثرية، تبني جسراً تفاعلياً ما بين النص البصري (العمل الفني) والمبتكر الأول (الفنان) والمروج (التاجر) وقارئ النص البصري (الناقد) بوصفه مبتكراً ثانياً، وبما تشتمل عليه هذه الرباعية التفاعلية من سمات الحامل وعلاقته بالمحمول الشكلي والتقني والفكرة الموضوعية التي تجود بها قريحة الفنان التشكيلية (العمل الفني) وبصيرته الجمالية (فلسفة الفن)، وجمهور الرعاية والترويج والتلقي. المتداعية في سياق هندسة تعبيرية مشبعة بالمزاج والهوى ومفاتن النفس والروح، والنزعة الفردية المتعانقة مع الخبرة وتجليات التعبير الشخصي والحر، المفتوحة على معمارية الخطوط والألوان المتعارضة والمتوافقة وصراع الكتلة والفراغ، وخواص المادة وتطويعها في إطار تكوينات جامعة لعناصر تشكيلية، ورموز ومعان وعوامل مساهمة في ديمومتها كمجال فني ومفردات شكلية متآلفة، مأخوذة بمعابر التذوق الفني والإحساس الجمالي المرئي كخطوة أولى، سابقة لعمليات النقد الانطباعي الذاتي أو المنهجي الأكاديمي كمرحلة تالية، قائمة على مغريات المشهد البصري وقدرته على فتح شهية المتلقي عبر بوابات التأمل وغواية التحليل والمعايرة والتركيب(٤)، والتوصل إلى مجموعة من المؤثرات الحسية والمدركات الشكلية المرصودة، والمندرجة في تجليات النقد الفني التشكيلي المنشور كمستخلصات فكرية ثقافية عابرة ومنشورة في الصحافة المرئية والمسموعة والمكتوبة، أو من خلال ورشات العمل والندوات التداولية التخصصية التي تفعل تقنيات التفكير الجماعي متداخلة الأغراض والمواقف والنصوص، والخروج منها في محاور نظرية جامعة لأفكار ومضامين تخصصية في سياق أمالي دراسية وكتب متنوعة المشارب والتيارات، باعتبارها حلولاً عملية متاحة لمواجهة أزمات الفن والنقد التشكيلي العربي في آن معاً(٥)، والتي تؤسس لرؤى فكرية جمالية مساعدة ومساندة للمنتج (الفنان) وقارئ النص (الناقد) وجمهور الفن (المتلقي)، والتوصل إلى استنباط مفاتيح نقدية جديدة مواكبة لروح العصر العربي المعايش، واضحة القسمات والمفاهيم والأفكار والتقنيات، خالية من عقد النقص والشعور بالدونية أمام ثقافة الآخر الأعجمي، لأن الفرصة الحضارية متاحة للجميع في أداء دور حضاري في سلم القيم المعرفية والجمالية الكونية، لاسيما في ظل التحولات الكبرى التي شاهدتها المعمورة مع بداية الألفية الثالثة المقربة للمسافات ومتجاوزة لحدود الدول المصطنعة، حيث جعلت جميع البشر والثقافات والحضارات والفنون في سلة معيارية واحدة(٦).

فالفن التشكيلي العربي في تنوع مداراته وتياراته وكثرة مزاوليه من العرب يمثل المقدمة الطبيعية لولادة النقد الفني التشكيلي وضرورة حيوية لنضوجه وارتقائه من خلال اتباع أساليب تفاعل وتطور متوازنة، تجعلهما يدوران في فلك غواية بصرية معرفية متكاملة المواصفات، ويشكلان وجهين لعملة جمالية

واحدة، قوامها مد الجسور البصرية المتاحة ما بين الفنانين التشكيليين (المنتجين) ومتذوقي الفنون التشكيلية (جمهور التلقي)، عبر وسائط معرفة إنسانية وتعبير لفظي نظري فكري وجمالي، من المفترض أن يقدمها نقاد الفن التشكيلي الذاتيون منهم والأكاديميون، وبما يمتلكون من قدرات مهنية تساعدهم على هضم معرفي وبصري وتقني لجميع معابر النزعات المركزية الأوروبية بالفن التشكيلي من ناحية(٧). واستيعاب وفهم ولادة ومراحل تشكل الحركات الفنية التشكيلية العربية داخل أسوار الوطن (القطر) والعربي عموماً، ودراسة أدواتها الفاعلة وبطانتها الإدارية ومرجعياتها الفكرية والثقافية وتحديد سمات تطورها وتاريخها، ومواكبتها للتحولات الفنية الحادثة في إطار بيئتهم المحلية العربية وعلاقتها بمحيطها العالمي، وبما تمتلك المنطقة العربية من محيطها إلى خليجها من أنساق معرفة إنسانية بصرية حضارية، وتجارب فردية مراعية للتفاوت الثقافي مع مكونات الآخر من ناحية ثانية(٨)، واختلاف أنماط الوعي الحضاري والثقافي الجغرافي والتاريخي ومستويات المعرفة الحسية والجمالية، وطبيعة التحولات الكبرى الحاصلة منذ عبور المجتمع الإنساني مجرة التسارع المعرفي والعلمي التكنولوجي، وميادين العلوم الإنسانية والفلسفية والفنون والمعلوماتية والمشهودة في يوميات القرن الحادي والعشرين، والتي أحدثت تغيراً جذرياً في جميع مكونات الحياة الأرضية والكونية وعلى جميع جبهات المجتمع الإنساني عموماً والفنون التشكيلية العالمية والعربية خصوصاً، وحدوث فجوات حضارية إنسانية وتباين معرفي في مستوى التقبل وأنماط الأداء والفاعلية المعرفية وتعدد المنابر والتحديات مع ثقافة الآخر من ناحية ثالثة(٩).

لاسيما بعد أن وضعت العولمة الأمريكية في آلياتها الكاسحة، حداً فاصلاً ما بين مرحلتين تاريخيتين عايشتها منظومة الشعوب والحكومات والمنظمات الأهلية والنقابية في دول المعمورة الأرضية، مختزلة المجتمع الإنساني في مقولات ما قبل العولمة وما بعدها، وإلغاء مقصود لمعطيات الحضارة الإنسانية السابقة، عولمة أمريكية تفرز ثنائيات متعارضة ومتناقضة في كليات الحياة وجزئيات المجتمع الإنساني، وأساليب التواصل مع مفاعيل الحياة اليومية والمعرفية وانتشار صريح لثقافة الاستهلاك. ثنائيات موزعة فوق ظهر البسيطة ما بين شرق وغرب، شمال وجنوب، أغنياء وفقراء، حكام ومحكومين، فيها وأد مقصود لأسئلة الهوية والخصوصية الثقافية المحلية والقومية، في سياق ممارسات محددة الأهداف والأغراض المعلنة منها والكامنة في معابر صناع القرار المتجلية في مسالك الاحتواء المنظم من قبل إدارة العولمة الأمريكية عن سابق تخطيط وتصور وتغطية مدروسة لجرائمها المتعددة على جبهات الهوية والوجود والتاريخ والحضارة والهدم الثقافي، وتقويض منهجي ومبرمج لجميع منتجات الحضارة الإنسانية المتعاقبة منذ وجود الخليقة وحتى يومنا الحالي(١٠)، وهي مؤامرة مكشوفة وسطو وتطاول ملحوظ على تجليات الماضي المعرفي، الذي يقود إلى موات مشهود لحضارات الإغريق والرومان والصين والفرس والعرب والمسلمين وعصور النهضة والتنوير الأوروبية، وسحق لأيديولوجيات الفكر الطبقي، والفن والفنانين والدخول القهري في عصر النهايات الأمريكية، ودفن البقية الباقية من فنون النزعات المركزية والأوروبية الأكاديمية المدرسية بالفن، وخضوع دولها الأوروبية وفنونها لمجرة الاستعباد والقهر الأمريكي العولمي، وقيامها بدور التابع الهامشي والمرابي الأجير لمنطق السطوة الأمريكية شأنها في ذلك كبقية الشعوب الأقل تطوراً من الدول المحيطة القريبة والبعيدة العربية منها والأعجمية.

عولمة كاسحة ومقصية لحضارات

الشعوب وفنونها، ومن ثمّ إحداث تيارات ورؤى فنية وتقنية وأساليب فن ونقد فني تشكيلي مغاير، تعتمد على استراتيجيات الهدم المعرفي لكلاسيكيات القرون السابقة، لمصلحة تيارات الابتذال والعري الجمالي والفكري، والتلوث البصري والخضوع لتجارة السوق وسطوة رأس المال الاحتكاري، وانتقال بورصة الفنون التشكيلية من العواصم الأوروبية العريقة إلى المدن الأمريكية الكبرى مثل نيويورك وواشنطن وسواها، المروجة لثقافة الاستهلاك وبطانة صناعة النجوم وسياسة غسل الأموال(١١).

لقد منيت الفنون الجميلة التشكيلية العالمية والعربية ذات الأنفاس المدرسية من كلاسيكية وواقعية وسواها بهزيمة معرفية فادحة، وخسرت صيرورتها ومجدها العالي في جماليات ما زالت ماثلة للعيان في العديد من عواصم الدول الأوروبية وفقدت المتاحف الفنية بهجتها وبريقها المتألق في عراقنا العربي المنكوب في آثاره وكنوزه الفنية التاريخية والحضارية(١٢). وقبول فرنسا بلد الحرية والنور أن تخبو نورانية عروضها الفنية التشكيلية والحضارية، بعد أن سمحت إدارة متحف اللوفر العتيد نقل بعض من أدبياته وكنوزه وتقاليده العريقة إلى متاحف الولايات المتحدة الأمريكية، كإعلان صريح لموات الفن الحقيقي، ودخول المجرة الأرضية عصر التفاهة الشكلية الشيئية التي لم تبق من إنسانية الإنسان أية ملامح تذكر، وأصبحت مبولة (دو شامب) مرجعية بصرية، وعلامة فارقة في تاريخ الفن الأمريكي المعاصر، وتكريس لموات الفنان الأكاديمي لمصلحة فرديته ونجوميته الفارغة من أي محتوى إنساني، والتمتع بحريته المطلقة في التعبير عن مزاجه الشخصي وطريقته الخاصة في رصف مكونات نصوصه التشكيلية المثيرة للجدل، وكثير منها يلوث أبصار الناس وعقولهم في أعمال فنية بلا ملامح ومعان ومكونات.

أدى النقد الوافد من مناطق معرفية مجاورة في العلوم الإنسانية (علم النفس، الاجتماع، الفلسفة، اللسانيات، الجماليات)، والمتساوق مع تحولات المجتمع العولمية ومتطلباتها الخدمية، دوره في إدارة دفة الفنون التشكيلية الأوروبية وآليات النقد الفني تبعاً لمعطيات الواقع الجديد في عصر التحولات الأمريكية، وسرعان ما سرت في أوصال الجسد العربي وثقافته البصرية (فلسفة الانتقال بالعدوى) وتقنيات التعلم المستعار، المتوالدة أساساً من مناهل ومرجعيات فنية تشكيلية أوروبية، كحالة صدى هش لازمت مسيرة الفنون التشكيلية العربية المعاصرة، والنقد الفني التشكيلي طيلة قرن مضى من الزمن، اندماجاً صريحاً في مجرة فنون العولمة الأمريكية من كونها تمثل نزعة مركزية جديدة، ارتدينا نحن العرب أثوابها الفضفاضة، وقمنا بأدوار (الأراجيز) والدمى الهشة والمهملة على قارعة طريق.

لقد غادرنا كفنانين ونقاد تشكيليين عرب عن قصد أو سوء تقدير معايير النزعات المركزية الأوروبية بالفن لمصلحة النزعات المركزية الأمريكية العولمية، وفقدنا منابع التوافق والاختلاف داخل حدود البنية التشكيلية والنقدية المتاحة، وتركنا مناهل الوحدة العضوية الفكرية والتقنية والمحتوى الجمالي الطبيعي والإنساني الذي لا فكاك منه في قراءة النصوص البصرية، أو أية مقاربات تواصلية ما بين الفن التشكيلي العربي ونقاد الفنون المفترضين في المرحلة التي سبقت الثقافة العولمية، وكانت العلاقة مقبولة وإيجابية في حدود مكونات الأمة والشعور في الهوية والخصوصية الممكنة في مقولة (عالمية) الفنون وليس (عولمتها)، فقد كانت ثمة هوامش تعبيرية وتقنية ممكنة ما بين المنتج الفني والنقدي التشكيلي، وهما أشبه بسكتي قطار يسيران في سياق متوازن ومتجاور، ولا بد أن يلتقيا في نقطة معرفية بصرية وجمالية واحدة وجامعة، نقطة متشكلة

ومولودة في رحم الثقافة البصرية الأوروبية كمرجعية جوهرية بالفن معبر عنها ـ كما سبق وأشرنا ـ بمقولة (النزعات المركزية الأوروبية) التي شكلت المناهل الأساسية لجميع الثقافات البصرية المعرفية والتقنية، والجمالية المتناسلة في مدارات الكرة الأرضية والممتدة في حيز الجغرافية العربية والأجنبية لاسيما شعوب الشرق الآسيوي والإفريقي ومنظومة الدول الأمريكية.

من هنا، يمكن القول: إن الفن التشكيلي العربي غارق في ثقافة الفوضى البصرية الخلاقة على الطريقة الأمريكية العولمية، وكنتيجة منطقية نجد النقد الفني التشكيلي العربي أيضاً، سابح في ميادين التشتت المعرفي والجمالي وحالة الخواء البصري والمعرفي، والقيام بدور التابع المكشوف بكل عريه الفكري واللغوي والجمالي. كلاهما يعيشان حالة انعدام الوزن ومبحران في أزمتهما الداخلية المتفاقمة المعمقة للنفور والفرقة، وفاقدة لأبسط مقومات القيم الجمالية والمصداقية والثقة ما بين المنتج الفني في ابتكاره (العمل الفني) والمنتج الفني الثاني (النقد)، ومن ثمّ الوصول إلى وحول الغموض والثقافة البصرية المضللة، والسابحة في معمعة التيارات الأمريكية الوافدة دون إعارة أي اهتمام يذكر للواقع العربي والحيز الجغرافي والموروث التاريخي والحضاري التي لازمت مراحل نهوضه وأنواره في مرحلة زمنية ماضية.

النقد التشكيلي العربي ما زال مسكوناً بعامل المصادفة والهواية، وربيب الصحافة اليومية والدورية العربية، والابن المدلل لمساحات سد الفراغ في ماكينة العمل الصحفي اليومي، ومرهون باستراتيجية تبادل المنافع، يزاوله أفراد كثر من خارج البيت الفني التشكيلي، وقلة قليلة من العاملين في داخله من باب التخصص والهواية والاهتمام الشخصي، المحتكم لثقافة الناقد (الفنان) وقدرته على مسك ناصية النص البصري التشكيلي.

لقد بقي النقد الفني التشكيلي العربي أسير الصحافة العربية وصفحاتها الثقافية، ولم يدخل بعد في فلسفة المجتمع وبناه القيادية، ولم ينل الأهمية والاهتمام المناسب لإدراجه في جدول أعمال المخططين الأكاديميين لمواد التربية الفنية في مدارسنا العربية وبجميع المراحل، ولا في مناهج المعاهد الفنية التخصصية لإعداد المعلمين وسواهم، أو كليات الفنون الجميلة التشكيلية العربية. وما خلو مناهجنا الدراسية الأساسية وما بعد الثانوية والجامعية الأولى والعليا من مواد التذوق والنقد الفني بنكهة عربية، وتاريخ الفنون التشكيلية العربية والقطرية وفلسفة الفن وفق رؤية عربية إلا حالة راهنة تنتظر المخلص المنتظر، ومن أكبر مسببات الأزمة العربية للنقد الفني التشكيلي، وظلت ساحته معرضة لقراصنة الصحافة وتجارها، مسفوح دمه بأقلام العاملين في ميادين الأدب، والأخبار، والحوارات العدمية، ويتم تناوله في سياق قواعد قراءة سطحية، يغلب عليها الوصف الساذج والكتابة المغيبة للحقائق والمبتعدة عن الوعي الفني والتقني والفكر الجمالي من داخل النص البصري المرئي ومن خارجه، والمشاهدة الميدانية للأعمال الفنية التشكيلية التي ينتجها الفنان داخل محترفه أو يقدمها في صالة العرض المختصة. ما هي إلا كتابات ثرثرة عدمية، وسجلات عرض لمدونات انطباعية مرتكزة على ما تقدمه قصاصات الصحافة والمواقع الإلكترونية، وحسبة عددية مراعية لمكانة الفنان في تجارة السوق، أو المقتصرة على الحوارات الذاتية مع الفنان خارج محتوى النصوص البصرية والخضوع لأنماط مساءلة وأخبار رتيبة، خارجة عن حقيقة النص البصري التي لا تلامس جواهره الشكلية والتقنية والفنية، وطرق بنائه وأساليب اختيار رموزه ومكوناته ومدارسه وتياراته، وتقود مثل هذه الكتابات في كثير من الأحوال إلى تشكيل بطانة كتابة مغايرة ومجافية لحقيقة النقد والفن التشكيلي.

النقد الفني التشكيلي كما المنتج الفني العربي بحاجة إلى غرفة عناية مركزة وسريعة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وهي مسؤولية جماعية تتحمل وزرها المؤسسات الحكومية والأكاديمية والنقابية والأهلية العربية بالدرجة الأولى، ووسائط الإعلام العربي المرئية والمسموعة والمكتوبة بدرجة ثانية، ونقاد الفنون الجميلة التشكيلية بدرجة استثنائية، يتسنى ذلك من خلال المسارعة في عقد ورشات عمل منهجية تخصصية وتداولية، تؤسس لمرجعيات عربية فكرية وثقافية وإدارية فاعلة، عبر جلسات الجدل والمثاقفة والحوار، وهذا ما درج عليه المركز العربي وإدارة الفنون في دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة منذ سنوات، كخطوة عربية عملية وقائية وفاعلة وغير مسبوقة في محاولة جادة لجسر الهوة والقطيعة الحادة ما بين الجمهور والفن التشكيلي العربي من خلال أنشطة تفاعلية مناسبة، كخطوة إيجابية للوصول في نهاية المطاف إلى صيغة توفيقية جامعة، نراها في ضرورة السعي لتأسيس ما يسمى (الاتحاد العام للنقاد التشكيليين العرب)، يضم في طياته خبرات مهنية وأكاديمية فاعلة مشهود لها من داخل البيت التشكيلي العربي، أسوة بما لمسناه في هذا الاتجاه من تجارب عربية سابقة وناجحة، مثل اتحادات الكتاب العرب والصحفيين والتشكيليين وسواها، وأخيراً تشكيل اتحاد المسرحيين العرب عقب مجموعة من الأنشطة والمداولات المنعقدة فعالياتها بحكومة الشارقة بواكير العام ٢٠٠٨، كخطوة ممكنة في هذا الاتجاه.

* فنان وناقد تشكيلي فلسطيني، عضو اتحاد الكتاب العرب واتحاد الفنانين التشكيليين في سورية.

أهم المصادر ولمزيد من التوسع:

١ـ سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية ـ مجموعة باحثين أعاجم ـ ترجمة د. ليلى الموسوي ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد ٣٤١ حزيران ٢٠٠٧.

٢ـ الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ ـ إدوارد لوسي ـ ترجمة أشرف عفيفي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ القاهرة ١٩٩٧.

٣ـ التذوق والنقد الفني ـ عبد الله أبو راشد ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ٢٠٠٠.

٤ـ الخروج من التيه ـ د. عبد العزيز حمودة ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد ٢٩٨ تشرين الثاني ٢٠٠٣.

٥ـ النقد والإبداع رؤى في التشكيل ـ إعداد طلال معلا ـ مجموعة باحثين عرب ـ منشورات دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة ٢٠٠٦.

٦ـ آفاق الفن ـ الكسندر إليوت ـ ترجمة إبراهيم جبرا ـ منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.

٧ـ المطابقة والاختلاف ـ إشكالية التكون والتمركز حول الذات ـ د. عبد الله إبراهيم ـ المركز الثقافي العربي ـ المغرب ـ الدار البيضاء ١٩٩٧.

٨ـ الفن التشكيلي المعاصر ـ د. محمود أمهز ـ دار المثلث ـ بيروت ١٩٨١.

٩ـ الفن في القرن العشرين ـ جوزيف أميل مولر ـ ترجمة مها فرح الخوري ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٨.

١٠ـ العولمة في النظام العالمي والشرق أوسطية ـ عبد الله أبو راشد ـ دار الحوار ـ اللاذقية ١٩٩٩.

١١ـ جولة في عالم الفن ـ عبود عطية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٥.

١٢ـ جريمة سرقة المتحف الوطني العراقي بفعل الغزوة الأمريكية للعراق عام ٢٠٠٣.

❑❑

الفيلسوف ميخائيل نعيمة
١٨٨٩ ـ ١٩٨٨

يوسف عبد الأحد

يعد ميخائيل نعيمة مدرسة أدبية وروحية وإنسانية وفلسفية قائمة بذاتها وهو من أبرز الكتّاب والأدباء في الوطن العربي والمهاجر. بقي حتى آخر حياته يعطي وهو يتمتع بالصحة والعافية وبكامل وعيه وعقله وصفاء ذهنه وتفكيره.

وهو أحد مؤسسي (الرابطة القلمية) في المهجر الشمالي عام ١٩٢٠ منحته جامعة واشنطن دكتوراه فخرية في مدينة (سياتل) ومُنح جائزة رئيس الجمهورية اللبنانية السنوية لعام ١٩٦١ وكرّمته حكومة لبنان باحتفال خاص عام ١٩٧٨.

نال جائزة مدينة بغداد التي تمنحها الاونيسكو لعام ١٩٨٤ كذلك نال جائزة جواد بولس للأدب عام ١٩٨٨.

سيرة حياته

ولد ميخائيل نعيمة في السابع عشر من شهر تشرين الأول عام ١٨٨٩ في قرية (بسكنتا) اللبنانية الصغيرة، والده يوسف نعيمة وأمه لطيفة وكان الابن الثالث بين خمسة إخوة وأخت واحدة، وكان والداه أميين.

تلقى دراسته الأولى في مدرسة طائفية في القرية وكان عمره لا يتجاوز الخامسة.

أنشأت الجمعية الروسية الفلسطينية مدرسة ابتدائية مجانية فانتقل إليها وأنهى دراسته فيها بعد خمس سنوات وكان من المبرزين من طلابها فانتدبته لمتابعة دروسه في (دار المعلمين الروسية) في الناصرة بفلسطين، وكانت مدة الدراسة فيها ست سنوات ولكن ميخائيل أكمل فيها أربع سنوات حتى انتدبته رئاسة المدرسة لمتابعة دراسته في روسيا على نفقة الجمعية الروسية.

غادر ميخائيل مدرسة الناصرة عام ١٩٠٦ وكان في السابعة عشرة إلى السنمار في (بولتافا) في أوكرانيا ودرس في كليتها أربع سنوات وعاد إلى لبنان والتقى بأخيه الأكبر أديب واتفقا على السفر إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩١١ إلى مدينة (والا والا) من ولاية واشنطن. التحق بجامعة واشنطن عام ١٩١٢ ودرس فيها الحقوق والآداب وأمضى فيها أربع سنوات وحصل على شهادة الأدب والحقوق عام ١٩١٦.

لم يمارس مهنة المحاماة لأن ميله كان إلى الأدب ثم بدأ بنشر مقالاته في مجلة الفنون لصاحبها الشاعر نسيب عريضة وتوطدت بينهما صداقة أدبية وثيقة.

اشتعلت الحرب العالمية في شهر أيار عام ١٩١٨ وسيق إلى الجندية في الجيش الأميركي وحمل السلاح وأرسل إلى الجبهة الفرنسية. وفي عام ١٩١٩ سرّح من الجندية وعاد إلى نيويورك وعمل في محل تجاري

براتب بسيط، وخلال إقامته توطدت صلاته مع جبران خليل جبران ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي وغيرهم من الأدباء.

كيف تأسست الرابطة القلمية في المهجر

في العشرين من نيسان ١٩٢٠ ولدت فكرة الرابطة في مجلس ضمّ مجموعة من الأدباء السوريين واللبنانيين.

اجتمعوا في منزل عبد المسيح حداد صاحب جريدة (السائح) وقرروا تأسيس رابطة تضمهم وتوحدهم في سبيل المحافظة على اللغة العربية وآدابها وفي ١٩٢٠/٤/٢٨ أصبحت حقيقة واقعة إذ اجتمعوا في منزل جبران خليل جبران وقرروا إشهار الرابطة وتسميتها "الرابطة القلمية" وكان الحاضرون في هذه الجلسة جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وعبد المسيح حداد وندرة حداد ووليم كاتسفليس ونسيب عريضة وإلياس عطا الله ورشيد أيوب وإيليا أبو ماضي ووديع باحوط.

انتخب الحضور جبران خليل جبران عميداً لها بالإجماع وميخائيل نعيمة مستشاراً ووليم كاتسفليس أميناً للصندوق، وأوكلوا إلى ميخائيل نعيمة أمر تنظيم قانون الرابطة فنظمه ودعا في مقدمة قانون الرابطة إلى التجديد والخروج من الجمود والتقليد قائلاً "إن هذه الروح الجديدة ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميع الأساليب والمعاني، وبعد أن نظمت الرابطة بدأت كتابات أعضائها تظهر في جريدة السائح ثم جمعت هذه المقالات وصدرت في كتاب باسم (مجموعة الرابطة القلمية) سنة ١٩٢١ وقد وضع شعراء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية تعريفاً متقارباً لفن الشعر يخلع على الشاعر هالة من القداسة والنبوة قال أبو ماضي في ديوانه الجداول: "وإنما نحن معشر الشعراء يتجلى سر النبوة فينا".

وقال الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري) في مقدمة ديوانه عن الشعر:

"إنه أرفع الفنون وقد يسمو حتى يداني مرتبة النبوة" وبقيت الرابطة مستمرة بأعضائها العشرة أحد عشر عاماً من عام ١٩٢٠ إلى ١٩٣١ ثم انطفأت بموت عميدها جبران ولحقه رشيد أيوب ونسيب عريضة ثم ندرة حداد وإيليا أبو ماضي ووليم كاتسفليس.

عودة نعيمة من المهجر إلى لبنان

عاد ميخائيل نعيمة من ميناء نيويورك في التاسع عشر من نيسان سنة ١٩٣٢ ووصل إلى بيروت في التاسع من أيار بعد أن قضى في المهجر إحدى وعشرين سنة.

استقبلت (بسكنتا) ابنها ميخائيل استقبالاً حاراً وأقيمت له عدة حفلات تكريمية.

كان في قريته يساعد أخاه أحياناً في فلاحة الأرض وزرعها وريّها وفي رعي البقرات.

ويروي ميخائيل في مذكراته نادرة طريفة عن صحفي سوري جاء خصيصاً ليقابله.

التقاه مصادفة في الطريق وكان خلف بقراته. فسأله الصحفي أين بيت الأستاذ ميخائيل وهل بإمكاني أن أقابله، وكم كانت دهشته حين عرف أن الذي يكلمه هو ميخائيل نعيمة فأزال دهشته بقوله: ما أظنك تخجل بالحليب واللبن والجبن والزبدة والقشدة على مائدتك.. فكيف تخجل بأن تسوس البقرة التي منها هذه البركات.

لقاء نعيمة والشاعر القروي لأول مرة

التقى الأديبان العملاقان ميخائيل نعيمة والشاعر القروي رشيد سليم الخوري لأول مرة في حياتهما يوم الخميس في ٢٧ آب ١٩٨١ بعد ٦٤ سنة من تأسيس الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، التقيا في بسكنتا وكان صاحب الفكرة الأستاذ فؤاد الزغبي صديق الطرفين، وكان اللقاء في منزل (كتانه) ثم انتقلا إلى بيت نعيمة وكان بينهما عناق

طويل استهله القروي بقوله: ميخائيل... ميخائيل.. وأجابه نعيمة بترحيب حار: أهلاً بالشاعر القروي في بيتي وتحلق حولهما بسرور وفرح كل من سليمان كتانه وفؤاد الزغبي والقاضي جورج غانم وهنري زغيب ومي ابنة أخ شقيق نعيمة.

متى بدأت فكرة جمع رسائله الأدبية

نشر الأديب الكبير ميخائيل نعيمة في مجلة الأديب اللبنانية عدد يناير ١٩٦٩ رسالة موجهة إلى صديقه الأديب نجاتي صدقي (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠) جاء فيها ما يلي: "إنني أجمع ما يتيّسر لي جمعه من رسائلي الكثيرة المشتتة بقصد نشرها في مجلد خاص وسأكون ممتناً لك إذا وافيتني بما لديك منها".

راقتني هذه الفكرة وتحمست للغاية وأخذت أتصل بأصدقائي الأدباء في سورية ولبنان والأردن أسألهم إن كانوا قد تبادلوا الرسائل مع نعيمة ورجوتهم أن يوافوني بصور عنها تمهيداً لإرسالها إلى نعيمة. ومن ناحية ثانية أخذت أنقب في الصحف والمجلات القديمة وأجمع ما يقع تحت يدي من رسائل وأبعث بها تباعاً إليه. وفي كل مرة كان يشكرني برسالة لطيفة على اهتمامي في جمع رسائله وكانت آخر رسالة تسلمتها منه بتاريخ ٥ أيلول ١٩٦٩ وهذا نصها:

"الصديق العزيز يوسف عبد الأحد

ما بقيت أدري كيف أشكر لك اهتمامك بجمع ما يتيسّر لك جمعه من رسائلي. أقل ما أرجوه هو أن يتجمع لديّ من تلك الرسائل ما يملأ مجلداً وأن أقدم لك نسخة من ذلك المجلد عساه يعبّر ولو بعض التعبير عن عظيم امتناني لك".

ظهر مجلد الرسائل في عام ١٩٧٤ وقد ضمّ بين دفتيه نحو ألف رسالة كشفت جوانب عدة من حياته وأدبه لم يكن ممكناً أن يتحدث عنها في مؤلفاته. إن أدب الرسائل له نكهة خاصة مميزة يبوح فيها عن مكنونات القلب بصراحة وعفوية وبساطة.

لقائي مع ميخائيل نعيمة

قمت بزيارة نعيمة في شهر شباط عام ١٩٧٣ في بيروت ـ حي الزلقا. كان استقباله لي حميمياً وتحدثنا في قضايا الأدب والأدباء وتطرق في حديثه إلى بعض الأدباء الذين ينتقدون بعض كتاباته بطريقة غير موضوعية وغير بناءة وقال: أنا شخصياً لا آبه بكتاباتهم ولا أرد على سخافاتهم وعدم الرد على هؤلاء أعتبره صفعة لهم.

أسبوع مهرجان تكريم ميخائيل نعيمة عام ١٩٧٨

[برزت ظاهرة جديدة لأول مرة في لبنان ألا وهي تكريم الأديب في حياته وتحققت هذه الخطوة بناءً على رغبة وتشجيع من الرئيس إلياس سركيس وقرار مجلس الوزراء المتخذ في تشرين الأول من عام ١٩٧٧].

تنادى عدد من أدباء لبنان إلى الاحتفال بميخائيل نعيمة وشكلت لجنة تحضيرية لتكريمه وقد شارف على أبواب التسعين من عمره، وقد وقع الاختيار على مؤسس الندوة اللبنانية الأستاذ ميشال أسمر أميناً عاماً للجنة التحضيرية ليتولى الترتيبات.

بدأ المهرجان في السابع من أيار سنة ١٩٧٨ واستمر حتى ١٤ منه وجرى الافتتاح رسمياً في القاعة الزجاجية التابعة للمجلس الوطني للسياحة في أول شارع الحمراء وحضر الوزير أسعد رزق ممثلاً لرئيس الجمهورية إلياس سركيس آنذاك وشارك فيه عدد من المستشرقين وأساتذة الأدب والفكر في لبنان وفرنسا وإيطاليا وإنكلترا وهولندا والمملكة العربية السعودية وسورية ومصر وتونس والجزائر والمغرب والكويت والأردن والعراق والسودان وألقيت محاضرات في

مختلف الجامعات في لبنان وعقدت ندوات في طرابلس وزحلة وجونيه وقدمت مسرحية بعنوان ميخائيل نعيمة في قاعة غولنبكيان ـ كلية بيروت الجامعية وهي من إخراج يعقوب الشدراوي وعرض فيلم سينمائي من إعداد وتنفيذ مارون بغدادي ووضع الموسيقى وليد غلمية.

تولى الدكتور سهيل بشروئي تنظيم المعرض في قاعة المجلس الوطني للسياحة وأصدرت وزارة البريد والبرق طابعاً بريدياً تذكارياً لهذه المناسبة.

ومن المشاركين في هذا المهرجان ستة من المستشرقين هم: روجيه ارنالدز وكلود أودبير من فرنسا وفرانشيسكو غبريالي وامبرتو ريستانو من إيطاليا ومالكولم لايونز من إنكلترا ونيلبند من هولندا.

واشترك في برنامج المحاضرات المحجوب بن ميلاد من تونس وانطوان غطاس كرم من لبنان وجاء في محاضرة المفكر التونسي محجوب بن ميلاد "إن الحديث عن نعيمة هو حديث صعب ومتشعب ولذلك يضطرنا إلى الغوص في قضايا الفن والعلم والفلسفة والدين والمجتمع والسياسة والتربية والثقافة والحضارة وربط بين هذه القضايا ربطاً محكماً وواضحاً".

وعندما سئل ميخائيل نعيمة عن انطباعه وشعوره في هذا التكريم قال:

"اعتبر تكريمي في هذه الأحوال تكريماً لأكثر من شخص، إنه تكريم لما يمثله هذا الشخص من قيم فكرية وروحية إنه تكريم للكلمة التي هي في نظري العجيبة الكبرى في حياة الإنسان.

أنا كاهن في هيكل الكلمة أرجو أن أكون قد أحسنت الكهانة" ومما قاله الكاتب الروسي علمانوف عنه: "يعتبر ميخائيل نعيمة كاتباً إنسانياً بارزاً من كتّاب عصرنا.

إنه منور لا يكل وشخصية اجتماعية تقدمية وأحد أشد الكتّاب والنقاد الأدبيين وتمتاز مؤلفاته بالواقعية الصارمة والشاعرية الرفيعة وعمق التفكير والدعابة الشعبية الأصيلة".

ومما قاله وزير التربية الأستاذ أسعد رزق في كلمة الافتتاح:

"لسنا في معرض تكريمه إننا به نتكرم، كتابته ليست هواية هي حياته كلها، وإذا كانت حياة بعض الكتّاب أعظم مما كتبوا، وإذا كانت كتابة الآخرين أعظم من حياتهم فالمدهش في ميخائيل نعيمة هذه المصالحة النادرة والتامة بين كتابته وحياته، إنها تصالحنا مع ذاتنا والناس والكون".

وقال الدكتور سليم الحص بمناسبة مهرجان التكريم:

"إن مهرجان ميخائيل نعيمة يختلف بل يعلو عن سائر المهرجانات لأنه مهرجان الفكر والروح، والفكر والروح هما بعض الأعمدة التي بني عليها صرح لبنان. وأستاذنا الكبير ميخائيل نعيمة هو ثروة روحية لا تقدر بثمن ومعين فكري زاخر".

وحيّاه الشاعر رياض المعلوف بقصيدة جاء فيها:

"نعمة أنت يا أخي نعيمة
قلم مبدع وروح كريمة

إيه ـ مردادك العميق المعاني
والمعاني طريفة وحكيمة

على همس الجفون سحر
فيه أسرار شاعر مكتومة

لك شعر عن الخريف لطيف
لطف غيماته.. ولطف [illegible]"

كيف لقّب بناسك الشخروب

إن لقب (ناسك الشخروب) الذي عرف

به نعيمة بعد عودته من أمريكا كان أول من أطلقه عليه الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد في تحقيق صحفي نشره في صحيفة (البرق) اللبنانية سنة ١٩٣٢.

ورد عليه نعيمة بقوله: إنه ليس ناسكاً بالفعل بل إنّ بيتي مثل قلبي مفتوح للناس صيف شتاء.. وليل نهار...".

أعمال نعيمة باللغة الإنكليزية

نشر ميخائيل نعيمة كتاب (مرداد) باللغة الإنكليزية عام ١٩٤٨ ثم ترجمه إلى العربية.

عالج نعيمة في مؤلفه القضية الأبدية بالنسبة للإنسان من أين؟ وإلى أين؟ ولماذا؟

وتتلخص رسالة مرداد في سعيه الدؤوب إلى مساعدة الإنسان على اكتشاف ذاته، إذ باكتشاف هذه الذات يكتشف الله ويتحرر الإنسان من الثنائية الأنا وانعدام الأنا.

ويرى بعض النقاد أن نعيمة في كتابه هذا مثل جبران في كتابه (النبي) متأثر بكتاب (نيتشه) هكذا تكلم زرادشت.

ولنعيمة عدة قصائد بالإنكليزية ومخطوطات غير منشورة.

عقيدة نعيمة في التقمص

إن عقيدة تناسخ الأرواح أو التقمص تظهر بوضوح في روايته المسماة (لقاء) وهو يؤمن بأن الإنسان يعود إلى هذه الأرض في دورات متعاقبة يمر فيها من حياة إلى أخرى. وقد تطول هذه العودات إلى سبعة عقود أو على سبعة ملايين من العقود وحجته أن التكفير عن الخطايا لا يستطاع في أثناء حياة واحدة، لذلك يجب التكرار والعودة من حياة إلى حياة ليتمكن الإنسان من تطهير نفسه فيتحد مع الله.

قال نعيمة قبل وفاته:

"أمهلني قليلاً بعد يا قلمي، قليلاً وترتاح مني وأرتاح منك...

أمهلني ففي السراج ما تزال بقية من الزيت وفي الدواة بقية من المداد وقبل أن تستل الشمس نورها من عيني فتشرق فلا أراها، وتغرب لا تراني".

وفاته

توفي ميخائيل نعيمة في الساعة العاشرة والدقيقة ٢٢ من ليلة ٢٨ شباط ١٩٨٨ عن عمر ٩٩ عاماً، وكان في مطلع الشهر نفسه قد نال جائزة جواد بولس للآداب، وفي تعليقه على الجائزة قال "المال هو أسوأ عدو للإنسان".

نصب تذكاري لنعيمة في الشخروب

أقيم في بسكنتا بتاريخ ١٩٩٩/٩/٩ برعاية الرئيس أميل لحود (مهرجان نعيمة) الذي أقامته عائلة نعيمة ولجنة التراث بالاشتراك مع بلدية بسكنتا تمّ خلاله إزاحة الستار عن نصب ضخم لميخائيل نعيمة نحت في قلب الصخر في الشخروب.

بلغ ارتفاع النصب ثلاثة أمتار وربع المتر وعرضه مترين ونصف المتر.

جرى الاحتفال في قاعة كنيسة مار يوسف وألقى كلمة الافتتاح رئيس البلدية جورج غانم وتضمّن البرنامج موسيقى وعرض فيلم وثائقي عن نعيمة وكلمة بصوته.

مؤلفات ميخائيل نعيمة

١ ـ المسرحيات

١ ـ الأباء والبنون ـ نيويورك ـ مطبعة مجلة الفنون ١٩١٧.

٢ ـ أيوب ـ بيروت دار صادر بيروت ١٩٦٣.

٣ ـ يا ابن آدم ـ دار صادر بيروت ١٩٦٩.

٢ ـ روايات:

٤ ـ لقاء كتبها بالأصل بالإنكليزية ـ دار صادر بيروت ١٩٤٦.
٥ ـ مرداد ـ كتبه بالأصل بالإنكليزية ـ مؤسسة نوفل بيروت ١٩٥٢.
٦ ـ مذكرات الأرقش ـ دار صادر بيروت ١٩٤٩. وصدرت بالإنكليزية بعنوان (مذكرات روح تائهة) ١٩٥٢.
٧ ـ اليوم الأخير ـ دار صادر بيروت ١٩٦٣.

٣ ـ قصص

٨ ـ كان ما كان ـ دار صادر بيروت ١٩٣٧.
٩ ـ أكابر ـ دار صادر بيروت ١٩٥٦.
١٠ ـ أبو بطة ـ دار صادر بيروت ١٩٥٨.

٤ ـ شعر

١١ ـ همس الجفون ـ مطابع صادر وريحاني ١٩٤٣.
١٢ ـ نجوى الغروب ـ مؤسسة نوفل ١٩٧٣.

٥ ـ سير

١٣ ـ جبران خليل جبران حياته موته ـ مطبعة لسان الحال بيروت ١٩٣٤ ترجمه إلى الإنكليزية وصدر في نيويورك ١٩٥٠.
١٤ ـ سبعون حكاية عمر في ثلاثة أجزاء دار صادر بيروت ١٩٥٩ ـ ١٩٦٠ سيرة المؤلف الذاتية.

٦ ـ مقالات ودراسات

١٥ ـ الغربال ـ المطبعة العصرية القاهرة ١٩٢٣.
١٦ ـ زاد المعاد ـ مجموعة من الخطب ـ القاهرة ١٩٣٦.
١٧ ـ المراحل ـ سياحات في ظواهر الحياة وبواطنها ـ دار صادر بيروت ١٩٢٣.
١٨ ـ البيادر ـ دار المعارف مصر ١٩٤٥.
١٩ ـ الأوثان ـ دار صادر وريحاني بيروت ١٩٤٦.
٢٠ ـ كرم على درب ـ دار المعارف القاهرة ١٩٤٦.
٢١ ـ صوت العالم ومقالات أخرى ـ دار المعارف مصر ١٩٤٨.
٢٢ ـ النور والديجور ـ مكتبة صادر ١٩٥٠.
٢٣ ـ في مهب الريح ـ دار صادر بيروت ١٩٥٣.
٢٤ ـ دروب ـ دار صادر بيروت ١٩٥٤.
٢٥ ـ أبعد من موسكو ومن واشنطن ـ دار صادر بيروت ١٩٥٧.
٢٦ ـ هوامش ـ دار صادر بيروت ١٩٦٥.
٢٧ ـ في الغربال الجديد ـ بيروت ١٩٧١.
٢٨ ـ أحاديث مع الصحافة ـ مؤسسة بدران ١٩٧٢.

٢٩ ـ من وحي المسيح ـ مؤسسة نوفل ـ بيروت ١٩٧٤.
٣٠ ـ رسائل ـ بيروت ١٩٧٤.
٣١ ـ ومضات ـ مؤسسة نوفل ١٩٧٧.
٣٢ ـ مختارات مقالات متفرقة ـ دار النهار بيروت ١٩٧١.
٣٣ ـ المجموعة الكاملة في ٨ مجلدات ـ دار العلم للملايين ١٩٧٤.
٣٤ ـ ألقى محاضرة في معهد الدراسات الشرقية ـ جامعة القديس يوسف نشرت في جريدة النهار بتاريخ ١٩٧٤/٤/٣٠.

المصادر والمراجع

في الكتب

١ ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر ـ شوقي ضيف ـ دار المعارف مصر ١٩٥٤.
٢ ـ الشعر العربي في المهجر ـ محمد عبد الغني حسن ـ مصر ١٩٥٥.
٣ ـ الشعر العربي في المهجر الأميركي ـ وديع ديب ـ بيروت ١٩٥٥.
٤ ـ التجديد في شعر المهجر ـ محمد مصطفى هدارة ـ مصر ١٩٥٧.
٥ ـ ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ـ ثريا ملحس ـ دار صادر بيروت ١٩٦٤.
٦ ـ أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية ـ جورج صيدح ـ دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٤.
٧ ـ شعراء الرابطة القلمية ـ د. نادرة جميل

السراج ـ دار المعارف مصر .١٩٦٤
٨ ـ النثر المهجري المضمون وصورة التعبير ـ د. عبد الكريم الأشتر ـ .١٩٦٤
٩ ـ مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١ ـ دار صادر بيروت .١٩٦٤
١٠ ـ فنون النثر المهجري ـ د. عبد الكريم الأشتر ـ .١٩٦٥
١١ ـ ميخائيل نعيمة بالإنكليزية ـ نديم نعيمة ـ بيروت .١٩٦٧
١٢ ـ أعلام من لبنان والمشرق ـ جورج غريب ـ سلسلة الموسوع في الأدب العربي بيروت .١٩٦٨
١٣ ـ ميخائيل نعيمة بين قارئيه وعارفيه ـ كعدي فرهود كعدي ـ بيروت .١٩٧١
١٤ ـ بين نعيمة وجبران ـ طنسي زكا ـ مكتبة المعارف بيروت .١٩٧١
١٥ ـ أدب المهجر ـ د. عيسى الناعوري ـ دار المعارف مصر .١٩٧٧
١٦ ـ فلسفة ميخائيل نعيمة ـ د. محمد شفيق شيا ـ منشورات بحسون الثقافية .١٩٧٩
١٧ ـ المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ـ د. نسيب نشاوي ـ مطبعة الأديب دمشق .١٩٨٠
١٨ ـ الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ـ كتاب سبعون لميخائيل نعيمة نموذجاً ـ فوزية الصفار الزواق ـ تونس .١٩٩٩
١٩ ـ مختارات من ميخائيل نعيمة ـ سلسلة مناهل الأدب العربي ـ مكتبة صادر بيروت.
٢٠ ـ مجلة المراحل المهجرية ـ العددان (١٦٠ ـ ١٦١) تشرين الثاني وكانون الأول ١٩٦٩ عدد خاص عن نعيمة.
٢١ ـ هكذا عرفتهم ـ الجزء السابع ـ جعفر الخليلي ـ وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية.
٢٢ ـ لكم جبرانكم ولي جبراني ـ جان دايه ـ منشورات مجلة ؟؟ إلياس .٢٠٠٩
٢٣ ـ مجلة المشرق ـ رحلة ميخائيل نعيمة المردادية ـ الدكتور ربيعة أبي فاضل ـ تموز ـ كانون الأول .١٩٩٦

❑❑

كازانتزاكي .. فم الله على الأرض
(وإنجيل شعب اليونان العريق)

عباس حيروقة

قد يقول قائل إن الحديث أو الكتابة عن عمل روائي عالمي صادر منذ أكثر من ثلاثة عقود فيه من المجازفة والمخاطرة أو من البلادة والبلاهة ما يكفي وقد يقابل بكثير من الاستهجان وعدم القبول وإن محاولة نشر ذلك أو الدعوة إلى نشره فيه شيء من...

و رغم علمي بهذا وذاك أقول إن هناك بعض الأعمال المهمة لشخصيات أدبية متميزة إلى درجة الاستثنائية تدعو كل من يتناولها إلى الإمعان مطولاً بضرورات وأولويات الحياة والعمل على إفشائها ونشرها وتخصيبها وتحصينها.. والحرص على تدعيمها لتتبوأ مكانتها التي وجدت من أجلها .

الضروريات والأولويات التي تمنح الحياة سيرورتها وصيرورتها لكي تصبح جديرة بأن تعاش، وأية ضروريات وأولويات خارج هذا البرزخ الهائل الذي يتموضع ما بين الله والعالم... إنه الإنسان المجلي لحقائق الوجود والقاموس الجامع لمفردات الله المسطورة في الآفاق وأية حقيقة تؤكد ملكاته أو تختزنها خارج عامل الحب.. المحبة.

إنه الإنسان الحامل والناشر والمحصن والمدافع عن الحب الذي قال فيه فيلسوف ذاك الزمان أوغسطين (أحبوا وافعلوا ما شئتم)... ولأن عامل المحبة إن توافر لا يفرز إلا الخير والجمال اللذين يورثان السكينة لكل الوجود وممكنات الوجود.

والعمل الروائي الذي يدفعنا للكتابة عنه بعد مضي بضعة عقود لا يخرج عما ذهبنا إليه من اشتغاله على حقائق متوافرة بين ظهرانينا، والتي تعود أيضاً إلى طبيعة الإنسان الأول وتشكلاته في عالم الصراعات والمتناقضات (الخير والشر الظلمة والنور المحبة والكراهية الجوع والتخمة .. الخ) ليقف صاحب العمل الروائي ويصرخ بأعلى ما زرعه الله فيه من قيم: المحبة المحبة يا أبنائي.

أسوق هذه المقدمة للحديث عن عمل روائي هام لكاتب استثنائي كم تحتاج الأرض والسماء ومكوناتهما من الزمن لإنتاج كاتب بمستواه إنه ذاك القديس (كازنتزاكي).

عمل نقدي بامتياز لحراك اجتماعي مصاب بلوثة الحرب والكراهية وأمامهما تمتد أسئلة وأسئلة نقدية لمنظومة القيم السائدة أو التي تسود آنذاك، مصورة الإنسان بشقيه أو بضديه:

- الباحث عن الخلاص الفردي أو النجاة وفق نهج تراكمي يورث الفجيعة، نهج العدو على جثث مَنْ حوله من أهل وجوار للوصول ، هؤلاء الذين (لم يصبحوا جديرين بأن يسموا بشراً بل هم لا يزالون وسط الطريق بين القرد والإنسان بل هم أقرب إلى القردة.

- وضده الباحث عن الخلاص الجمعي من خلال العمل على تعزيز القيم والمبادئ التي تغني المجتمع وتعبّر عن غائية خلق هذا الكائن الذي أراد الله له هذه المهمة.. خلافته، خلافة الله على هذه الأرض فانتهج المحبة ودعا لها وأسس لمجموعة عوامل تصدّر الجمال والخير والسكينة وتعمل على نشرها وتخصيبها وتدعيمها .

(الإخوة الأعداء) رواية لا تخرج عن مشروع ـ كازانتزاكي ـ الروائي المذهل لكنها تمثله، كيف لا وهو صاحب (المسيح يصلب من جديد – زوربا – القديس فرنسيس – الطريق إلى كريكو – التقرير إلى كريكو...إلخ).

ومن هنا نقول إذا كان ابن سينا اعتبر أن لغة الشعر ليست للتفهيم بل للتعجب فإن رواية "الإخوة الأعداء" لنيكوس كازانتزاكي الصادرة عن دار ابن رشد بطبعتها الثانية عام ١٩٧٩م هي لغة شعرية بامتياز وذلك لحالات الدهشة والتعجب التي تلبستنا أثناء وبعد قراءتها...

لغة شعرية يتحكم بها الانفعال والتجربة لا النحو .. لغة شعرية بنظام مفرداتها وعلاقتها بعضها ببعض وفق رؤية أدونيس (إن جمال لغة الشعر يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة).

(الإخوة الأعداء) وحين تقرأ رواية يرافقك بوم وغربان تحط على بعض الأثاث في غرفتك ويتراءى لك صوت ناي من بعيد، وعويل النساء اللواتي فقدن في مساءات الحروب أولادهن ، ترافقك أو تحل بك حالات القهر والقمع والموت والجوع إضافة لحالات اللاجدوى تتمترس بين الأنامل، فوق الرموش... وعلى بطن السماء يرتسم وجه عاشقة وقوس قزح حزين.

(الإخوة الأعداء) تقوم في بنائيتها على أسس ومحاور هامة وتزدان بمضامين أو تضمينات حيوية ترفل بها على طول صفحاتها، عمل قائم على حدث جلل (الحرب الأهلية) فمنحه ملامح الهول والفجيعة بتقنية من خلال عناصر عدة أهمها وهو صلب العمل (الكاهن أو القسيس أو الأب ياناروس) الذي وصل الروائي من خلال الإمعان في روحه إلى أعلى درجات الخلق والإبداع فتناول مطولاً علاقة الكاهن مع أناه، وهذا ما سنتناوله أولاً ومن ثمّ علاقته مع الكنيسة، وعلاقته أيضاً مع الرهبان، مع أبنائه أو رعاياه..

الكاهن فم الله على الأرض واحتراقاته على أطفال يموتون جوعاً، والموت هنا معنى لا دلالة، الموت الذي حيّر وأدهش وأبكى وقهر الجميع فوقف الأب ياناروس على مبدأ أفلاطون متأملاً ومتألماً (الفلسفة هي تأمل للموت) ولكن في نهاية الرواية يصل هذا الأب إلى قناعة أرسطو عندما قال (يجب أن نغتم بالحياة ونفرح بالموت لأننا نحيا لنموت ونموت لنحيا).

الكاهن وصرخاته لخالقه أو بخالقه:

- **انزل من السماء فما جدوى وجودك هناك في الأعالي ؟ إنا ها هنا نحتاج إليك أيها الرب في كاستللوس ص ١١٧**
- **إذا كنت عادلاً يا يسوع فيجب أن تعطي القوة لمن هم على حق لا من هم على باطل ص١٣٢**
- **يا رب ! يا رب ! حتى متى يظل عدو المسيح أمير الدنيا ص ٢٩٠**

إنه الأب ياناروس الذي نظر إلى الموت على أنه واقع لا محالة ولكنه لا يأبه به أو له بل يتحداه:

- **أيها الموت أنا لا أخافك ص ١٠٠**
- **الموت ليس سوى بغل يحملنا إلى الحياة الأبدية**
- **الموت هو الأثر الذي يتركه الله على الإنسان الذي يلمسه ص ٧٨**

أما عن علاقة هذا الكاهن بالكنيسة –

الرهبان فنرى أنه بكل حيوية وإبداع يؤسس لها وبشفافية وحميمية جمّة يتعامل مع مكونات الكنيسة التي تمتص كل حالات القلق والأرق التي يحياها وهي المكان الذي يصرخ فيه ويبكي فيه ويخاطب فيه أناه أو أعلاه .. المتأمل لأيقوناتها وسيدتها العذراء التي تحوم في أروقتها، والمنحني دائماً لابنها المصلوب في أعلاها، المتأمل لعذاباته إنه الكاهن الذي يهتف بكل ما أوتي من صلاة فاتحاً ذراعيه... المحبة المحبة يا أبنائي هذا هو هتافه لكل اليونان وأبناء اليونان... إنه الكاهن السبعيني المتقد محبة وهذا ما قاده لأن يخوض معركته سلاحه هو اليونان ووحدة اليونان هواء وتراباً وماءً وأبجديات عريقة .

يخوض معركته وخلفه كل الفقراء والحفاة العراة الجياع اليتامى الثكالى وكل المقهورين والمفجوعين، ذبائح الأعراس **(لا أعراس بدون ذبائح، فليمنحهم الله الراحة)** ص ٣٢٧

الكاهن العجوز الذي إذا أراد شيئاً.. يجعله مادياً متجسداً في الهواء .

الكاهن العجوز الذي ما فتئ يفتح ذراعيه كأنه يضم كل الناس، كل اليونان ويصيح المحبة المحبة يا أبنائي.

كازانتزاكي الذي أمعن كما قلنا في الروحانيات مطولاً فأبدع شخصيات كالكاهن المذكور أعلاه وكما لاحظنا هناك الفراشات التي تحوم بكل الأوقات حول مصابيح المحبة لتجد بعضها بعضاً مرمية في أسفل الظل .

ومن الشخصيات المشغولة بإتقان في هذا العمل وكما قلنا تفيض من عمق روح كاتبها والتي تمتح من نفس معين الكاهن ياناروس، معين الحب والصبر والإيمان إلا أنه آل إلى التمرد والغور في بئرة الروح المبدعة الساخطة والتي تتوق إلى تحرير ذاتها من كل قيود الحياة والناس والله.

هما شخصيتان خصهما الكاتب أو خصّا الكاتب بكثير من الشعر والشعرية.. أرقى أشكال الإبداع إنهما الأب الرسام والأب النحات ...

*- فالأب الرسام .. منذ يفاعته تعلم الرسم، رسم لوحة المسيح لا في صورة القاسي الغاضب كما جرى العرف بل رسمه حزيناً شاحباً متألماً كاللاجئ الطريد ووضع في يده بدلاً من الإنجيل طائراً صغيراً قبيح المنظر كبير الجناحين .. هذه اللوحة التي استاء منها الأسقف أثناء مروره على رعاة الكنائس وما الحوار الذي دار بينه وبين الرسام حول وجود هذا الطائر الكريه بين يدي المسيح إلا مؤشراً مهماً يعكس عمق رؤى الرسام وجوابه : إنه يمسك روح الإنسان ! هذا الفأر الذي يأكل جسد مولانا فينبت له جناحان، هو الروح .

*- أما الأب النحات والذي اسمه أرسنيوس فيمثل حالة جداً هامة على صعيد الشعرية المعرّشة على نوافذ وشرفات العمل، فاستقطبت فراشاتنا التائهة وأسراب عصافير وحدتنا لتجد أعشاشها التي هجرتها بعد تعلم الطيران أو التماس خطر جاثم حولها.

هذا العظيم في علاقته مع نفسه ، مع الله، مع فنه (النحت) والذي أصابه الجنون من الصيام والتقشف وكثرة الحديث إلى الله ... أصابه ما أصابه من تبدل لسبب ما فلم يعد يرسم أيقونات العذراء والمسيح، وكان ينهض في الليل ويضيء المصباح الصغير وينحت صوراً للشياطين والنساء العاريات ومناظر الشهوة .

كان ينحت طوال الليل بقلق يشبه قلق القديسين .. وكان يخاف الأحلام ولا يحب أن ينام .. (وهو ينحت كان يرهف أذنه إلى كل دقة من دقات قلبه وهو ينحت صور الملائكة والقديسين على الخشب، يتسمع خطوات عزرائيل ليحرره) ص ٨١ . وكان يردد دائماً إنه لا ينحت الخشب إنها روحه.

وهنا نعود لنطرح ما قاله ابن سينا وأدونيس وغيرهما من الرموز حول لغة

الشعر ونسأل هل تبتعد هذه اللغة كثيراً عن الشعرية أم أنها تمثل وهجها ..؟!

دائماً ينجح كازانتزاكي في إدخال العناصر الجديدة إلى بنائيته النصية حتى تكاد تكون ركناً أساسياً فيها، ويمعن في ترصيع عمله بأيقونات ومنمنمات إذ يسهب في التطريز ليحوك العمل حياة مكتملة العناصر بأناسها ومائها وترابها وهوائها.. بسوادها المتربع فوق كل ركن ونواح أطفالها،حياة مدججة بالصراعات التي لا تنتهي وأهم العناصر الجديدة الطارئة:

ليونيراس الشاب المحارب والعاشق :

هذا الشاب الذي انضم إلى جنود البيريه الأسود .. أحب إحدى الفتيات وهي طالبة مثله، ومعها أدرك أن قلبه ذاب في العشب والبحر والخلود .. كان يسجل بوحه لها من على الجبهة فوق صفحات دفتر صغير بخط دقيق، بعض فقراته بالحبر وبعضها الآخر بالقلم الرصاص، وفي بعض أجزائه كانت الحروف غير واضحة (**ترى يبدو أن دموعاً سالت عليها وصفحات كثيرة مخضبة بالدماء**) .

عاشق رسائله مفعمة بالرقة والحب والشعر، يجلس على أكوام مكدسة بالموتى، العاشق الذي يرتل الكلمات المقدسة لهوميروس (**إنجيل شعب اليونان العريق**) .

العاشق الذي كان يفيض بالحب نحو كل شيء، إنه اليوم يقف حاملاً بندقيته ليقتل أقرانه فيدرك مدى المسخ أو التشوه الذي قد يصيب هذه النفس البشرية الأمارة بالسوء ويتضح له مدى الكراهية والشر الذي يمكن أن يمارسه هذا الكائن القزم (**لا لم نصبح بعد جديرين بأن نسمى بشراً نحن لا نزال في وسط الطريق بين القرد والإنسان بل نحن أقرب إلى القردة منا إلى البشر ص ١٣٤** .

العاشق الذي كُلف مع باقي الجنود باعتقال وضرب كل من له أب أو ابن أو أخ أو زوج مع المتمردين فدخلوا البيوت، سحبوا الزوجات من مراقدهن والعجائز والشيوخ، وبدؤوا يضربون .. ويتعلقون بالأبواب والنوافذ والأحواض (**وكان علينا أن ننتزعهم، في أول الأمر شعرت برغبة في البكاء، أثارني هذا الظلم ولم أستطع أن أحتمل صراخهم وكانت العجائز تشتمني وأنا أدفعهن بالقوة، فكنت أشعر بالرغبة في أن أضعهن بين ذراعيَّ وأبكي معهن**) ص ١٣٨ .

العاشق الذي كان يردد مع الفاتح المشهور والذي تنهد قبل ساعة وفاته وقال :

" **ثلاثة أشياء تمنيتها طوال حياتي، بيت صغير وزوجة طيبة وأصيص ريحان لكني لم أصل إليها أبدا** " هي حالات شعور غريبة تنتابك وأنت تمعن في أمنيات عاشق حزين سيق كغيره إلى حرب لا ناقة له فيها ولا جمل.. أمنيات تعكس منظومة أخلاقية اجتماعية نفسية ينتمي إليها هذا الحالم، بعيدة كل البعد عن رجل يقتل ويضرب ويطلق النار على النساء ولأطفال .. إلا أنها الحرب التي تبدد كل فرق بين حداد وحجّار وسيّاف مثلاً وبين شاعر ورسام ونحات وعالم عندما يقفون جميعهم في جبهة واحدة، على خط النار.

حالات شعور غريبة تنتابك وأنت تقرأ كلمات وأمنيات ذاك المحارب العاشق الحالم، شعور بالرغبة القوية بالبكاء ... والشعور هنا من حيث هو " موطن المعرفة والوجود معاً لأنه هو ذاته معرفة ووجود فهو الذات العارفة وهو الوجود الإنساني في آن واحد .. ويضيف حسن حنفي : علمنا نتيجة لشعورنا بالعالم، فالبداية بالشعور بداية يقينية لا تسبقها بداية أخرى.

يبدع الكاتب في إدخال عناصر جديدة إلى نصّه الروائي ويمنحهم كما قلنا ركناً قصيًا ولكنهم يحاولون خطف الأضواء من العناصر الأساسية فينجحون، ويوجد أيضاً الكثير منها مثل المدرس وأيضاً المرأة المسنة التي لا تزال تضع شريطة حمراء في شعرها منتظرة قدوم عريسها المرتقب، أو الأمهات اللواتي

يفترشن الكنيسة للسؤال عن مصير أبناء اليونان
و.. إلخ.

الإخوة الأعداء رواية الحرب والاحتجاج بأبراج من المحبة والحزن والهلع المتطاول جداً .. جداً نحو الله، نحو اليونان، رواية تتناول تلك الحالات المرعبة التي تعيش العباد والبلاد أعلى حالات الخوف والجوع والضياع، الحالات التي تولدها الحروب وخاصة إذا كانت الحرب أهلية، إنها تورث البكاء الطويل والخراب والعذابات الطوال، ولن ادخل في التطور الدرامتيكي للعمل ولكن أحاول أن أقرأ بعض حالاته.

عمل تدور أحداثه في أغلبها حول تلك الحرب الأهلية التي وقعت في اليونان .. حرب دامية ، ونلاحظ من سياق السرد النصّي أن الأسباب غير واضحة حتى عند الجنود أنفسهم وعندما اتضحت فهم غير مقتنعين فيها .. حروب تخوضها أجساد منهكة ممتلئة بالحنين لحضن دافئ أو قبلة حبيبة أو حتى للسير على تلك الدروب دروب الطفولة والصبا في قراهم الحزينة التوّاقة لأصواتهم.

حروب تتوق ذبائحها للانفلات من كفّ ذابحها والعدو باتجاه البراري والقفار البعيدة.

حرب اليونان الأهلية ، هي حرب أحزاب وهيئات سياسية يحاول كل منها فرض نفسه سيداً ويضع الناس كل الناس في حالات الانحناءات الطويلة، حرب يمكن أن تنطبق تماماً على أي حرب أهلية عربية أو غير عربية ..في لبنان مثلاً العراق الجزائر السودان الصومال...إلخ وما تركته وتتركه تلك الحروب من أثر في أهل المكان ومفردات المكان.

الحروب .. هناك دائماً المستفيد من أوارها، من نارها التي تتطاول لتلفح كل الأطراف... تمتد وتمتد وكما تبين الرواية هناك أيضاً من يناضلون ويجاهدون في سبيل إيقافها، يعرضون أنفسهم للشتم والسباب من كلا الطرفين المتنازعين.. وتكون نهايتهم القتل العمد بروح باردة وسط قهقهات وأصوات وأنخاب اللئام .

بإتقان وحميمية مشبعة بضم الأمهات لأبنائهن واستنشاق عبقهم المعفّر بالتراب وبالندى يصوّر الروائي اليونان كما نعرفها تماماً ، يونان هوميروس "إنجيل شعب اليونان العريق ".. يونان أفلاطون وسقراط وأرسطو .. اليونان التي احتضنت أولى خطوات السيد المسيح حين كان طفلاً صغيراً يتعثر في قطع الحجارة.... حينها أخذت بيده وجماله وتغنت بحسناته وشيّدت من أجله القصور فأصبح الرب ص١٩٨

يونان حرية النفس ووضوح الروح، يونان المنطق والقياس والنظام والجمال والحب.

هذا التصوير من قبل المؤلف يعكس علاقته بأمه ووطنه اليونان .. تغنى بتاريخها وجمالياتها المكانية .. وتغزّل كل الغزل بأزمنتها الممتدة والمعرّشة لتظلل أبجديات الأبناء والأحفاد وتلقمهم نهدها الممعن في الألوهة، وتجلى ذلك على لسان معظم الفئات الاجتماعية الفاعلة في النص، وهي رؤية مجتمعية لا فردية وإن جاءت في هذا الإطار "القسيس" مثلاً فهي تعبير عن وعي جمعي لطبقة اجتماعية ما "نظرية وتطبيق – رؤى وتطلع " والعمل على تعزيز ذلك من خلال السلوك اليومي..

روايةٌ يريد كاتبها أن يقول فيها الأشياء الكثيرة والهامة عن حراك عام عاشته البلاد، بصياغة لغوية ماتعة تمتلك القارئ وتساعده على طرح المزيد من ذات الأسئلة التي تؤرق الكاتب من حيث هي أسئلة وجودية متأصلة في الوعي .. وعي الموجودات، وعي الذات. يطرحها لتثبيتها في أذهان الناس كل الناس، إنها أسئلة العارف، أسئلة استنكارية ربما لا

استفهامية... كيف لا واليونان هي الشمس التي أشرقت على البشرية، فمن الصعب أن تتملكها الغربان ويعيث بأوابدها وحضارتها لقطاء ذاك الزمان.

إنه التعلق الذي عكسه هذا التغني بثرى اليونان والذي جاء بيّناً على لسان الشخصية الأم في هذا العمل وهو الأب "ياناروس" إذ رسم ملامح هذه العلاقة باحتفائية لا بالكنيسة وموجوداتها أو بالقرية وحاراتها وتلالها .. لكنها علاقة هذا الرجل القديس باليونان كل اليونان.

- إذا احتضنت في نفسك اليونان فسوف تشعر في داخلك بخفقات المجد كله ص١٦٠

- أيتها اليونان لست سوى مجد وجوع، لست سوى روح وقدماك في رأسك. لكن يجب أن لا تموتي يا أمنا، لن نتركك ص٢٣٤

إذاً كازانتزاكي ومن باب المسؤولية الثقافية والقومية يمجّد هذا التراث من حيث هو "مخزون نفسي للجماهير " (**منذ آلاف السنين عجن اليونانيون هذا التراب بالدم والعرق والدموع ، فهو ترابنا ! لن ندع أحداً يمدّ إليه قدمه فالموت أهون من ذلكَ**) ص١٥٨ .

الدين ورجالاته .. وأسئلة الزمان المديد

تاريخياً لم يكن الدين عند الساسة غاية أبداً، بل وسيلة يستخدمونها لتطويع وتجييش الجماعة للعمل تحت ألويتها، أولاً لتثبيت حكمها وتمكينه من القضاء على معارضيه أو ما قد يطلقون عليه المرتد، ومن ثم التوسع لاحتلال المزيد من الأراضي وجني الخراج أو الضرائب وتمتيع الرعية والتمتع بأجمل النساء والعذراوات من سبايا الحروب.

الساسة الذين لا يبذلون جهداً أو يجدون طول عناء في البحث عن زبانيتهم ليقلدوهم المكانة التي يشتهونها أو يحلمون بها، لا بل على العكس تماماً يجدونهم يتهافتون على أبوابهم بكامل زيهم الكهنوتي البرّاق طالبين الرشد والنصح كبرنامج عمل لهم وللرعية الرعاع.

إنهم الذين يطلقون على أنفسهم أو يُطلق عليهم لقب رجالات الدين .. الذين همهم وهدفهم وغايتهم إيجاد مخرج وتبرير لمراهقات ساستهم، يجرون النصوص من أعناقها، يلوونها لا لإيجاد مخرج لمظلوم أو مقهور أو جائع أو حتى لتطبيق حكم الله على الكفرة والزنادقة لا بل لتصدير هذا القائد أو الأمير أو الخليفة كمنقذ لحكم الله الحق، والأمثلة جمة تكاد تشمل تاريخ الإنسان عامة.

إنهم الساسة الذين يجعلون من الدين مطية لهم ولرجالاتهم لتحقيق - كما قلنا - مكاسب هشة لا تورث العباد والبلاد سوى الويلات على المدى الطويل ولكنهم ...؟؟!!

من هنا جاء الروائي **نيكوس كازانتزاكي** في روايته هذه" **الإخوة الأعداء**" ليوضح وبكثير من الجرأة ملامح الدور الخطير والمرعب الذي أداه ويؤدونه رجالات ينعتون أنفسهم وينعتونهم برجال الدين ولكن أي دين هذا الذي يحل للأخ قتل أخيه وللقبيلة قتل شيخها والتمثيل بجثته على مرأى الله، أي دين يبيح ترك الأطفال يتضوّرون جوعاً .. يموتون ولا يدفنون .. وإن دُفنوا تنتشل جثثهم إلى البراري؟؟!

يتناول كازانتزاكي كل هذا ليبين كم من الخساسة يمكن أن تختزنها وتمارسها النفس البشرية حتى على أبنائها فكيف يكون ذلك على غيرها من خلق الله.

يتناول دور رجال الدين المشوه إزاء هذه الحرب ، فنلاحظ الرهبان يجولون المدن والقرى على ظهر الحمير ليجمعوا بعض ما يمكن أن يجمعوه للسيدة العذراء تحت حجج وذرائع شتى من الأهالي الذين يتضوّرون جوعاً، إضافة إلى ذلكَ يشدّون من عزيمة الأهالي على القتل من باب أنهم لسان الله أو لسان السيدة العذراء .

في حين الجميع يعلم أن الرب قال :

ليس بخوراً أريد ولا صلوات ولا لحماً ! فافتحوا مخازنكم ووزّعوا الخير على الفقراء وانتشروا في الأرض لتعلنوا كلمة المسيح المحبّة والعدالة والسلام "ص٨٧ .. إلا أنه الراهب يدخل القرية وينادي: أمنحكم بركتي يا أبنائي وتمنحكم السيدة العذراء بركتها أيضاً، اذهبوا إلى بيوتكم وابحثوا عن هباتكم للسيدة العذراء نقوداً أو خبزاً أو خمراً أو جبناً أو صوفاً أو زيتاً أو أي شيء وأحضروا ما لديكم وتعالوا لتركعوا .. اركعوا ففي هذا الصندوق يرقد حزام مريم المقدّس ص٣٥.

ويتابع الراهب بعد سؤال أهل القرية له عن الأنصار الحمر فيقول: اقتلوا اقتلوا هذا ما تقوله لكم السيدة العذراء، اقتلوا الأنصار لأنهم كلاب وليسوا بشراً.

ويبين الكاتب في متن الرواية أيضاً أن أصحاب القبعات الحمراء اشتغلوا على هذه الظاهرة، فأرسلوا بعض رجالهم بزي الرهبان وأعطوهم العظة ليتحدثوا بها أمام البسطاء كي يجمعوا ما يجمعوه لهم ومن جهة أخرى يحضّوهم على القتل قتل أصحاب القبعات السود ليكسبوا الخلاص.

هذه حالة ... أما الحالة الأخرى لرجال الدين ودورهم الحضاري والذي لا يمثل الدين الحقّ وحسب بل يمثل كل القيم والمبادئ التي دعا إليها العقل والمنطق والتي تلتقي في السعي بكل الوسائل لتخليص العالم كل العالم من قبح الحرب وتداعياته، لتخليص العالم من الاقتتال والعمل على بناء الإنسان وتعزيزه كخليفة الله على هذه الأرض .

الحالة الأخرى التي تحدثنا مسبقاً عنها مطولاً يمثلها القسيس يانوروس والذي يخجل من هذه الحياة، لواقع الاقتتال الداخلي.

الأب يانوروس الذي كان ينظر إلى الطرفين نظرة واحدةً، نظرة أمل وألم ... أملاً أن تنتهي هذه الخدعة الكبرى، وألماً على ما يراق من دماء وما يرتفع من عويل النساء الثكالى فيفتح ذراعيه ويصيح (المحبة .. المحبة يا أبنائي .. كفى دماً يا أبنائي .. يا إخوتي لا تصدقوا الحمر ولا تصدقوا السود ولكن تصالحوا أنتم) إلا أن الكلمة الطيبة دائماً لا تجد الآذان الصاغية، ودائماً الرصاص يخنق كل الهتافات ليبقى النشيج والعويل يسيّج هذه البقعة من الأرض.

إنه الأب يانوروس رجل الدين من حيث هو حسب رأي ماركس وعي الذات والشعور بالذات لدى الإنسان، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً من أن الشعور موطن المعرفة والوجود معاً.

جدلية "المشيئة أو الأمر والإرادة – القدرية والجبرية – التخيير والتسيير – السائل والمسؤول "

إن الحديث عن مفاهيم ومصطلحات كهذه مهما حاولنا الاجتهاد فيه فسيبقى مكررا لأنها أشبعت دراسة وحوارات وألفت فيها المجلدات الضخمة وخصوصاً في العصر العباسي عموماً وفي القرنين الثالث والرابع الهجريين خصوصاً حين كانت تعقد الحوارات بكل حرية واطمئنان وسكينة حتى بعضها كان في قصور الولاة، فتلتقي رجالات الفرق الكلامية عامة من المعتزلة والدهريين والمتصوفة والأشاعرة وحتى الزنادقة منهم والملحدين و.. إلخ وكانوا يخرجون ليتابعوا أبحاثهم ودراساتهم وندواتهم دون تكفير بعضهم للآخر وإقامة الحد على طرف أو سواه، وكتبهم ورسالاتهم بقيت تتناقل بين العباد والبلاد وتكتب بها ولها الردود بكل حيوية ذهنية .. ولكن ما الذي أصابنا وأصاب ذهنيتنا وعقليتنا حتى ليكاد المرء يحسب أن الكاهن أو الشيخ من أمامه والشرطي من خلفه، ليبقى مزروعاً قبالة أماكن العبادة أو في الساحات يهلل ويسبّح باسم مولاه وأميره ومليكه وبكل أسماء أسره الحاكمة.

"الإخوة الأعداء" يموج العمل بتلك الأسئلة الكبرى التي تخلفها حالات الشتات والضياع التي يعيشها الفرد العاقل بين ما هو

كائن وما يجب أن يكون وفق الضروريات الأخلاقية التي عرّفها وعرّقها العقل .. عمل بطرح وجهتي نظر لا تبتعدان كثيراً عما ذهبت إليه بعض الفرق الكلامية حول الأمر أو الإرادة، القدرية أو الجبرية ، التخيير والتسيير و.. إلخ يركز على الأولى ليمنح الثانية آفاقاً وأمداء يمكن فتحها من قبل المتلقي...

وجهة **النظر الأولى:** والتي تكمن وراء أسئلة كبرى تجيء على لسان فئات عدّة (المقهور، الجائع، المفجوع، الفنان النحات، الراهب، العاشق، المفكر) والتي يمكن أن نوجزها بما يلي:

بما أن الله خالق الخلق بكل مكوناته وفق إرادته، وهو الرؤوف الرحيم العليم الحكيم السميع المجيب .. إلخ، كيف له الله الاسم الجامع أن يترك الأطفال مثلاً تموت جوعاً، والناس تعيش حالات من الاقتتال الداخلي من جهة وخارجي من جهات عديدة والناس كل الناس أليس هم عيال الله ..؟! كيف له أن يترك بقعة جغرافية عظيمة كاليونان أن تتهالك وهي التي مدّت أو قدمت للبشرية ما قدمته .. كيف وكيف أسئلة جمة جداً .

هل كل الذي يحصل بإرادة وعلم ومشيئة الله ..؟! حتماً هنا الجواب بنعم وكبيرة أيضاً ، وطالما يحدث ما يحدث بعلمه ومشيئته وإرادته كل هذا ما ذنب الأطفال والنساء والشيوخ الأبرياء وعلى ماذا يعاقبون ..؟! أبجرم ارتكبه غيرهم.. أليس أن لا تزر نفس وزر أخرى ..؟!

أم لقاء أعمال قاموا بها في أجيالهم السابقة كما يؤمن بعض الناس..؟! وهل القصاص يا ترى في الحياة الدنيا أو في الآخرة..؟!

إن كان في الحياة الدنيا فلماذا وكما نرى ونسمع وبشكل يومي أولئك الممعنون في الرذيلة والخيانة بكل معناها وأطيافها ينعمون طوال حياتهم هم وكل ذريتهم برزق العباد والبلاد دون قصاص إلهي دنيوي.. هل يمدّهم مدّاً..؟!

لماذا ولماذا وسيل من الأسئلة التي تسأل منذ بدء الزمان ولكن حاول الروائي أن يجد المبرر لأسئلته هذه من خلال ما عاش وعاشته البلاد:

يا رب، لا أستطيع أن أفهمك ، لماذا تعاقب هكذا بقسوة أولئك الذين يحبّونك ؟ص٢٩١

يا رب ! يا رب! حتى متى يظل عدو المسيح أمير الدنيا ص٢٩٠

يعرف كل شيء وكأنه لا يعرف شيئاً وهو القادر على فعل كل شيء وكأنه لا يقدر أنا أتأمل العالم يخرج من بين يديك فلا أرى فيه خيراً وأنا أتأمل البشر الذين صنعتهم فيما يبدو على صورتك ، لكن هل يمكن أيها الرب أن تكون شبيه هؤلاء البشر ؟! ص١٩٧

ماذا فعلت لك اليونان إذاً أيها الإله الذي لا يرحم ؟! ولماذا اخترتها دون ألبانيا وتركيا وبلغاريا ص١٩٨.

انظر، انزل من السماء فما جدوى وجودكَ هناكَ في الأعالي إنّا هاهنا نحتاج لك .. ص١١٧

مات يا أب ياناروس مات (حفيدها) اذهب وقل لمولاك ! ألم يكن لديه قطعة خبز صغيرة يعطيها إياها ص١١٩

العالم لم يعد محتاجاً إلى الرب المصلوب بل يحتاج إلى رب الجيوش ، حسبك آلاماً ودموعاً وصلباً فانهض وأنزل إلى الدنيا كتائب الملائكة تحمل إلينا العدل ص٣٥٤

هذه الجمل والعبارات جاءت على لسان العارف الأب ياناروس أو بحضرته بسبب الموت الجماعي أو الفردي من شدة الجوع والبرد والحرب...

إنها صرخة المضطهدين في الأرض إلى الله أم بالله ..؟!

أما **وجهة النظر الثانية** التي حاول الروائي يقدمها باباً أو نافذة أخرى يمكن الإطلال منها على أسئلة قد تكون استنكارية أيضاً لا استفسارية وتحمل في بعضها أجوبة ما لبعض الأسئلة المطروحة في الوجهة الأولى ، والتي مثلها جواب الله للقسيس ياناروس أو ما تهيأ له أنه الله ..؟!

أنت حر، أنا خلقتك حراً فلماذا تريد أن تتعلق بي ؟ قم يا ياناروس ! دع السجود والركوع واحمل مسؤوليتك ولا تطلب النصيحة من أحد... ألست حراً .؟ غداً اختر طريقك ! ص ٢٠٧

لتصبحوا بشراً كفي تعلقاً بأطراف ثوبي كالأطفال الصغار... انهضوا تعلموا كيف تمشون وحدكم تماماً.

لنلاحظ كم تحمل وتختزن هذه الأجوبة الافتراضية من موروث وثقافة معرفية وكما قلنا لا تبتعد كثيراً عن مواقف وآراء تلك الفرق الكلامية في ذاك الزمان. وهنا كما اتضح يعيد الله كل شيء إلى الإنسان فالخير كل الخير من عند الله، والشر منك أيها الإنسان فأنت حرٌ تقرر أي الطريق تسلك .. وهذه جمل وعبارات إنشائية حفظناها لكثرة ترددها بين السائل والمسؤول.

كل هذه الأسئلة وجوّها العام تعيدنا إلى مقولة ضرورة الإقرار بأن الله حين أمر إبليس بالسجود لآدم كان أمره شكلياً ولم تكن تلك إرادته بالضرورة ، لأنه لو أراد له ذلك لكان، لأنه كما كل الموجودات فهي بالنهاية من صنيعته وأيضاً لو أراد على عظم شأنه أن تنتهي هذه الحرب أو تلك وأن تبقى الأطفال بعيدة عن الجوع والحصار والموت لكان له ما أراد، فكل شيء بإرادته.

ويمكن هنا أن تعاد وتسأ ل ذات الأسئلة التي ذكرنا بعضها آنفاً...

هل الإنسان مخيّر أم مسيّر ؟!

وهل الموضوع هو مفترق طرق وحسب ، يستدل إليه الإنسان وفق وعيه المعرفي أو ملكاته العقلية والأخلاقية ..؟! أم أن الله هو الذي خلقه وهو الذي رسم له الطريق وجاء به ليسير عليه بإرادته ومشيئته .. أوليس كل شيء مكتوباً لكل مخلوق أو حتى سيخلق في اللوح المحفوظ ..؟!

وفي هذا الإطار يتسع الحديث... أما القدرية والجبرية فقد ناقشها كتاب ومفكرون كما قلنا كثر ومنهم الدكتور صادق جلال العظم في كتابه نقد الفكر الديني فأكد أنه توجد في الإسلام نظريتان القدرية والجبرية، نظرية القدرية تقول بقدرة العبد على خلق أعماله وأفعاله وهذا ما قالته المعتزلة... بينما تقول الثانية (الجبرية) أن الله هو خالق أفعال العباد أي الجبرية والأشاعرة كانوا من هذه المدرسة .

أسئلة قلقة حاول الروائي العمل على طرحها من جهة والإجابة عليها من جهة أخرى، إذ ومنذ بداية العمل قال كلمته وفاض معينه قلقاً وإمعاناً من حراك مذهل، إذ بدأ روايته بتصوير قرية الكاهن ياناروس الآمنة جداً.. فهي لم ترتكب ذنباً ما .. وأهلها يصومون دائماً في أيام الصيام، ويمتنعون عن اللحم والخمر والسمك يوم الأربعاء والجمعة، وفي يوم الأحد يذهبون إلى القداس ويقدمون و.. و.. إلخ واصفاً القرية وأهلها كأنهم على الصراط المستقيم...

ثم ماذا .. ها هو الله الذي كان لطيفاً بهم عطوفاً يشيح بوجهه عنهم فجأة لتغرق القرية في ظلام دامس مرعب و.. إلخ.

والسؤال الذي يطول إلى آخر العمل .. كيف ولماذا حدث ويحدث ذلك.. أناس طيبون يحبون الله والناس والحياة . ولكن...

ختاماً :

كازانتزاكي .. بلغته التي ترفل شعرية منحت العمل ملامح معبد قديم، أروقته تسبّح بأيقونات ضاق بها الخلق والإبداع فرشحت نحو كهنتها وقديسيها.

عاش وعيّش القارئ في حالات الخوف والقلق والصراخ بوجه القبح الذي امتدّ طويلاً.

يمسك المتلقي بيده ويدخله معه إلى البيوت والأحياء والأماكن العامة .. يتأملان الجوع والقهر والظلم والعهر والكفر معاً .. يتأملان الكثير من المناطق المعتّمة والعاتمة فيحاولا تخليصها من العفونة والرطوبة والخروج من أقبية القهر إلى هواء الحرية والشمس المألوفة للكائنات .. لكنهم ينفرون من الكل... هكذا ناقش كازانتزاكي كل ذلك بتماسك لغوي نصّي لا يخلو من حالات انفعالية لاشعورية والتي هي منعكس لذهنية ثقافية زمكانية حيوية منفتحة ينتمي إليها.

❑❑

الحياة.. لعبة لغة

قراءة في قصص أنيس إبراهيم

غسان كامل ونوس

يستطيع أنيس إبراهيم أن يفخر بأنه ممثل لجيل قصصي ثالث في محافظة طرطوس؛ تمثل الجيل الأول بالرائدين محمد المجذوب ومحمد الحاج حسين في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ونهض الجيل الثاني بالأدباء يوسف المحمود وحيدر حيدر ومحمد كامل الخطيب في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، مع اختلاف بيّن في منحى كل منهم موضوعات ومعالجات، وظروف وجودهم خارج المحافظة..

ومع أن أنيس إبراهيم لم يكن وحيداً في المشهد القصصي الطرطوسي، منذ منتصف السبعينيات، لكنه كان الوحيد الذي أخلص لهذا الفن؛ انشغل به وأشغل الآخرين، حمله على أعصابه، وطاف على متنه إلى مختلف المراكز الثقافية، والمواقع التي تقام فيها الملتقيات والنشاطات في المحافظة، والمحافظات الأخرى. ويمكن القول إن حضور الأديب أنيس إبراهيم الفاعل والمؤثر امتدّ ما يزيد عن عقدين، أصدر خلال تلك الفترة مجموعتين قصصيتين عن وزارة الثقافة، هما: "التفاحة" ١٩٨٤، و"أرض الديس" ١٩٩٣، ترافق ذلك مع نشاط عدد قليل من الكتاب في هذا الجنس الأدبي الحساس، وإصدارات جديدة لبعض من سبقه، ثم تزامنت تجربته مع عدد غير قليل من القاصين، مما شكل إضافة إلى التجارب المميزة التي سبقت، وصار للقصة في طرطوس حضورها الفاعل على خارطة القصة السورية على الأقل.

ولاشك في أن لأديبنا المكرم دوراً ما في العديد من هذه التجارب، تشجيعاً واهتماماً وملاحظات صريحة وحادة أحياناً، أو تحقّزاً وتمثلاً واقتداء.

ويستطيع أنيس إبراهيم أن يغتبط لأنه تجاوز ظروفاً بالغة القسوة قارسة الشحّ، بالصبر والعمل في أكثر من مهنة إضافة إلى التدريس، متمتعاً بالدماثة والألفة والطرافة والظّرف.. ولو إلى حين، ومنشغلاً بالثقافة والأدب قراءة وكتابة ومتابعة لتجارب الآخرين، لا إلى أجل مسمّى، ومتشاغلاً باللقاءات والمنادمات في أوقات تسرق من المسار الشائك المعذب.

(فما تكاد زوجتي تقتنص منه ساعة إلا بشق النفس، الأولاد يكادون يربون بغير أب، أنا أحبهم، وأحنو عليهم، لكنني أحب الكتب، والشطرنج، والتدخين وشيئاً من المشروبات الروحية، وغناء الهزار، توزع عمري بين ذلك، كلها نزعات استبدت بي بعواطفي ولا بد من التوفيق.) "أوراق من دفتر مذكرات" ص١٩ من المجموعة "أرض الديس".

ولم تكن أمنية الوصول إلى الكأس السبعين شطحة إبداعية عابرة (في قصة

طقوس التعري)؛ بل هي رغبة دفينة، أو تحدّ مكتوم يستمتع باستحضاره كل آن، وحين يتجاوز الكأس السابعة والسابعة عشرة، ويقترب من حدّ النهاية، أو يظن ذلك، يخاتل الحَكَمَ الداخليّ، ويراوغ المراقب الخارجي، ليعود إلى أن يبدأ العدّ من جديد!

حين تقرأ أنيس إبراهيم، يمكنك أن تمضي في مختلف نصوصه بيسر؛ فالدروب تعرفها، والمعالم تألفها، والملامح ليست عصية، والأصداء ليست غريبة أو غامضة.

وإذا ما كنت تضطر للتوقف، فلكثرة المعذبين، وازدحام المنكوبين، وتزاحم المقهورين، الذين تحاول أن تتعرف إليهم من خلال شخوص النصوص وبيئاتهم وظروفهم غير الهنيّة.

فأنيس إبراهيم يستلهم موضوعاته من الواقع القريب اكتواء أو معايشة أو مسموعات.. وينتقل بين البيوت والزواريب والحارات، يتسقّط الزفرات، ويترصّد الأنات، ويستولد الاعترافات؛ يتمثل النزوات، ويضيء الرغبات، ويستنهض الإرادات لمحاولة التغيير، ولو كان ذلك بأضعف الإيمان!

فالجوع كافر، والفقر حتى لو لم يكن رجلاً، يستحقّ أن يقتل، والكبت يفترض أن ينفث، والاستعباد المادي والنفسي عورة هذا الكائن البشري؛ وإن لجسدك عليك حقاً، ولنفسك وحاجاتك وشهواتك.. أيضاً!

وغالباً ما يكتفي أنيس إبراهيم بالمسارات السطحية، مع إغراءات صعودها وانحدارها وتعرجاتها ووعورتها وامتداداتها التي لا تطول كثيراً؛ يخطو في سموتها بحرّية وجرأة، وينقل الطرف بين عناصر الطبيعة، متوقفاً عند مشاهد الجمال غاباتٍ وينابيع ودروبَ عشق ظاهرة أو كامنة، ويعاين كائناتها في احترابها وتعالقها واكتئابها ونفورها، وفرارها المقيّد بالظروف والإمكانيات والأقدار، فترتهن إلى مصائرها، وتنكفئ إلى ذواتها في حال عجز أو جنون.

ولا ينسى الكاتب أن يرصد هنا أو هناك حالات تمرد أو رفض، على الرغم من ضعف الإمكانيات، وقلة الحيلة، لكن إرادة الحياة تستطيع تحفيز الكثير من الطاقات على صعيد الفرد أو الجماعة، في النطاق المحلي، والوطني، والقومي.. والإنساني بشكل عام. ويستمتع ويمتّع بالاحتفاء بمشاهد خصب، وحالات وئام وانسجام، لا تعدمها الحياة في تضاريسها المتعددة وفصولها المتداخلة، ويتلمظ لمظهر أنثوي مغر، أو السعي إليه، أو التفكير فيه، وربما الاحتلام؛ على النبع، وفي الوادي، والغابة، أو على الشاطئ، رغم ما قد يلقى من جرائه، مثل ما حدث مع "صبيّة" البحر التي فعلتها في وجهه؛ وإذا تعذر أمر التصريح بما لدى الكائن العاقل حذراً أو خوفاً، أو حياء، لجأ الكاتب إلى غير ذات عقل من الكائنات: كالحلزون، والكلاب، والسلاحف، والحمير والقطط.. يتقوّل عنها، ويحكي بلسانها، ويتحسس مواءمة، ويستشعر مقاربة ومشاركة ومشابهة، انتشاء أو تلمظاً أو مواجهة، ولا يكتفي بذلك، بل يراقبها، ويستنطقها في حالات أخرى أقرب ما تكون لدى البشر! وحين يلتجئ الكاتب إلى هؤلاء، يكاد يعترف بأن مأساته تكمن في معشر حاملي العقل، أو المدرجين في هذا الصنف؛ أو أن لهذه الأحياء القدر ذاته من العذاب والعجز في هذه الكرة التي تجري إلى لا مستقر لها، و"ميت لا يجر ميتاً"!

وحين تعيد قراءة ما كتبه أنيس إبراهيم في القصة القصيرة خلال أربعين عاماً، (وهو ليس بالكثير: أربع مجموعات قصصية للكبار، وأقل منها للصغار)، فأنت تسترجع الكثير من ذاتك وحياتك وظروفك وأحلامك وأوهامك.. لكن هذا الاسترجاع ليس ممتعاً دائماً، لأنه يذكرك بمآس ومعاناة لم تنتهِ فصولها بعد، ويعود بك إلى لحظات ومواقع، لم تكد تغرب عن مراكز استشعارك، وتحار إن كنت تريد لها أن تنتهي أم تستمر، ويقرّبك من كائنات سبقتك إلى أتون الحياة، وجاءت بك إليه،

وسبقتك إلى مفترق لا تعرف ما فيه، وما يمكن أن يكون في ما يليه، وتنتظر السقوط في براثنه أو الخروج إليه.

وليس أنيس إبراهيم ابن ريف فحسب؛ بل هو عاشق الريف الشغوف به أشياء وأحياء، وليس غريباً أن يكرس جلّ كتاباته عنه، وأن تكون البيئة الريفية موئل معظم نصوصه. وعلى الرغم مما ينقله أديبنا عن الريف من بؤس وضنك وحصار وشح واكتئاب، فإن كل هذا يظل حسناً أمام الحالات التي استجدت نتيجة تحولات غير منضبطة في الريف ذاته: (صاحب جواميس يصبح خماراً وزوجته وبناته داعرات: "طقوس التعري"؛ الطبيب البيطري صارت له الحارات والمنافذ والدروب، كهف الصيادين غدا ملهى الكهف: " وقائع محاكمة صطوف".. مما أدى إلى انقطاع في التواصل الإنساني: "الرهان الصعب"، واضطر الأستاذ إلى العمل بلاطاً: "بلاط".. حتى لو كان بعض هذه التحولات "حاجة حيوية"!)، ومع ذلك فهذا ليس سوى جزء يسير مما آلت إليه الحال في المدينة التي لا يذكرها الكاتب كثيراً؛ فالحفرة التي أهملت في الطريق صارت تتطلب بناء مستشفى مجاور لمعالجة الإصابات التي سببتها، والمدينة باتت تعني لديه بمظاهرها الحديثة مكاناً للأوبئة والسرطانات والأورام، بعد أن كانت (أغنية هي فرع من نشيد الخلق الأول ورقصة المطر)، ولو يشاء الكاتب لحذف كل ما في الدنيا من حضارة، ولو وصل به الأمر إلى الجنون، كما حصل مع شخصية قصته "المدينة" في المجموعة "أرض الديس"، ولهذا "وعندما استحال ذلك كذلك، انكفأ ابن ذنون على نفسه وغاب" ختام القصة "ابن ذنون" ص٤٩ من المجموعة "لعبة لغة".

وتستشعر غربة أنيس إبراهيم مما كتبه، رغم حضوره الاجتماعي، فكأنه يعيش في واد غير ذي ألفة، ويحس بذلك رهبة أو حاجة إلى أنيس أو رفيق، فتراه ينادي في الكثير من قصصه نداء داخلياً أكثر من كونه خارجياً: يا سليمان، يا هارون، يا أحمد، يا حمود، يا عروة، يا صطوف، يا حسون.. وكثيراً ما يكون النداء أنثوي التوجّه بما تحمله الأنثى من خصب وألفة وعذوبة، تخفف عناء الدرب المقفر، والخطو المتثاقل والوقت الشوكي، رغم كثرة العابرين؛ ومن غير الأنثى يوحي بالخلاص من كل هذا، أو يحاول: يا بهية، يا دنيا، يا أم سامر، يا أم كاسر، يا ليلى، يا غيداء، يا لامة، يا وفاء، يا هادية، يا حبيبة..

ويلتفت أنيس إبراهيم إلى الماضي القريب، ليسترجع الوقائع والأحداث والذكريات، وفي الماضي البعيد ثمة حكايات ومسموعات، أما حين يولي وجهه صوب الماضي الأبعد، فليستحضر منه أسماء ووقائع ومعاني: (هارون، زبيدة، حسن الخراط، غرناطة، زبطرة، بغداد، الشطرنج.. نيرون، روما، جلجامش، كرماني، ابن جنادة..)، يقاربها مع أخرى معاصرة: (نيرودا، جياب، حسن الخراط، الجولان، الليطاني..)، "أوراق من دفتر مذكرات" و"تداعيات"؛ ولا ينسى أن يربط الماضي بالحاضر مباشرة، أو عبر الملامح وأوجه الشبه والمناسبات.. وقد يظهر الاستعراض الثقافي أحياناً!

وللسخرية نصيب في بعض نصوص أنيس إبراهيم؛ وهي قد تظهر صراحة أو عبر الأسلوب والإشارات والتلميحات.. وقد يكون المقصود منها هجاء الغباء والجهل: "صباغ لكن للحمير"، والانتقام من واقع أو حالة أو بيئة أو تفكير أو تاريخ: "سراويل"، "الحفرة"، "موت السندباد" "الطبل"؛ وحتى من النفس: "صبية"؛ وتصل السخرية حدّ المرارة حين يكون الانشغال الأهم باللغة والصياغات والتقديم والتأخير، كما في "لعبة لغة"، فيما الدنيا تستباح!

ويختلف تمثل الحالات بين نص وآخر؛ ففي بعضها يبدو الكاتب منهمكاً محترقاً متألماً منتشياً، فتحس أن النص بعض من حياة بمختلف تجلياتها، وتحس بنبض كائناتها، وحيوية أشيائها، وسلاسة أدائها، واندغام

عناصرها، وعفوية انفعالاتها، ومناسبة علائقها وأفكارها.. وفي بعضها الآخر تبدو المقاربة خارجية، كأن الكاتب يقدم واجباً، أو يتصرف بآلية الكتابة بلا روح أو رغبة.. وتمكن ملاحظة ذلك بمقارنة سريعة بين نصين، يكاد أن يكون موضوعاهما متشابهين: "موت الحلزون"؛ حيث التمثّل والتواشج بين الطبيعة والراوي المقاتل والحلزون المنتشي، و"كل الدهان أحمر"؛ حيث محاولة استعادة مشهد مثير قاهر لاستشهاد محمد الدرة، بأقل مما قدمته الصور المتلفزة بكثير!

ويلاحظ على الكاتب اكتفاؤه بالبقاء على السطح، وعدم اقتحامه الأعماق منقباً، ولا جوابه الآفاق طائراً مغامراً؛ فهل كان ذلك لوجدانه في هذا الحيّز الأرضي المحدود ما يعبر عن الأحياز الأخرى علاقات وأحلاماً وخيبات؟! أم أن الانشغال الحياتي المقيم، والانغماس اليومي في طمي البحث عن خلاص معيشي ملحّ، والضغوط التي ما خفت على كاهله داخلياً وخارجياً، لم تترك أمامه الوقت اللازم، ولم تؤمن له الأدوات الضرورية لذلك؟!

أم أن همه الأكبر اجتماعي إنساني، أكثر منه قلقاً وجودياً؟!

وهل كان هذا وراء التشابه في العديد من الحالات، وافتقاد الثراء والحيوية والتنوع في حالات أخرى؟! والاهتمام بما هو قريب ومعروف ومفهوم، والاقتصار على العرض، ملتجئاً إلى الشرح والتفسير والتقرير من دون أن يترك للقارئ الكثير مما يفكر فيه أو يتأمله أو ينشغل به؟!

وقد لجأ الكاتب تجنباً لذلك أحياناً، إلى تضمين نصه وقائع تاريخية، وحكايات صغيرة قديمة وحديثة، ونوادر، وكان ذلك مناسباً؛ وحاول اجتراح أسطورة لم تحلق طويلاً، وبقيت أدواتها حكائية، ومبالغاتها وخيالاتها لا تبتعد كثيراً عما يتداول في الذاكرة الشعبية "ابن ذنون"، "موت السندباد" و"جميلة" مثلاً.

ولم يكن البناء القصصي أكثر جدة أو خصوصية، رغم كونه ليس تقليدياً في معظمه، ولا التناول الأدبي أكثر جرأة في هذا الجولان بين أطراف الحالة ووسطها، متوقفاً عند مشاهد وأفكار وأمنيات، مستعرضاً وقائع وأحداثاً وتحولات لا تبتعد كثيراً، ولا تتعمق! وفي الكثير من الحالات، يبدأ النص ويمضي وينتهي في اتجاه واحد: "المدينة"، "بلاط"، "جارنا الطيب سلمو"، "الجمار"، "موت السندباد".. ويمكن أن تكون البداية من مكان ما من الحالة، ويتم التنقل بين الماضي والحاضر: "موت الحلزون"، صيد النجوم" حكايا حمود"، الطبل"، "طقوس التعري".. ، ومن النصوص ما يبدأ من محطة النهاية، ويعود إلى الخلف: "صبية"، و"لعبة لغة"، و"الخصاء"..؛ وقد اعتمد الكاتب على تنوع الضمائر في النص الواحد، كما استخدم ضمير المتكلم في حالات كثيرة، وفيه إثارة وقرب وإيحاء بالمصداقية، شرط أن لا يتحول إلى حديث ذاتي، لا يكتفي باللازم والكافي للنص والفكرة، ولا يمكن القول إن ذلك لم يحدث؛ أما الضمير المخاطب فكان له حضور فاعل بما يفيد في تقديم النفس عن طريق مناداتها والحديث إليها تلويماً أو مواساة أو شكوى، وعرض الحالة أمام الآخرين أو في وجوههم على طريقة المناجاة أو المرافعات أو الأمنيات.. ويلجأ الكاتب أحياناً قليلة إلى حيوية أخرى في الأداء، فيعمد إلى التقطيع بعنوانات أو ترقيم، وفي الوقت الذي يفيد فيه هذا الأمر للقفز عبر الزمان أو المكان في مشاهد متقاربة متواشجة، "الجمار" و"أوراق من دفتر مذكرات" و"حنين إلى لامة" مثلاً، بدا أنه ليس أكثر من تموضع حالات أو أوضاع أخرى بعناصر مغايرة، يؤدي تجاورها إلى إعطاء صورة عامة يريد الكاتب عرضها أو إبرازها: "موت السندباد" و"لعبة لغة"..

فالكاتب أمين على زمان قصصه ومسيره المنطقي، فيما عدا بعض التذكر، وكانت أزمنة متباعدة استحضرت عبر الحكايات والوقائع

التاريخية، وبقيت في حيزها من دون المشاركة الحميمية المتفاعلة إلا عبر الأفكار والمقارنات؛ وفي بعض النصوص لم يكن الزمن ليبدو متحركاً، ولاسيما حين يكون النص عرض حالة مستقرة، أو مهيمنة؛ ويمكن القول إن الزمن لم يكن ذا شأن في بناء الكثير من النصوص؛ أما المكان فقد كان دعامة أساسية في عدد كبير من القصص، وكان حضوره ظاهراً ومؤثراً ومفيداً في إيصال الفكرة وتلوينها: الضيعة وحاراتها، البيت الريفي، المصطبة، الغابة، الكهف، الدروب، الخندق على الجبهة، الشاطئ.. كما كان مبالغاً به أحياناً بأشيائه الحيادية، وتكويناته الظاهرة وتفصيلاته النافلة.

وتتنوع بدايات القصص ما بين حكائية: (قال جدي ذات يوم، وقد عدنا من المقبرة..): "موت الحلزون" وكذلك: "جميلة" و"موت السندباد"، و"ابن ذنون"، و"الطبل".. وسردية: (وضع إصبعه في لهاته، وكان قد انحنى بجذعه إلى الأمام..): "حاجة حيوية" وكذلك: "الخصاء" و"مأساة كلب" و"قطة" و"الجمار"، و"صبية"...، وإنشائية: (إنه الغروب.. وليس ككل غروب، رمادي بلون الفقد..) "هو الغروب" وكذلك: "سراويل"، و"طقوس التعري" و"جارنا الطبيب سلمو".. وفي حين كان الكثير منها مثيراً محفزاً، كان بعضها عادياً. أما الخواتيم فمعظمها باتّ ومغلق ومحسوم: (وكانت لا تزال فوهات البنادق تبصق رصاصاً أحمر وأحمر وأحمر) "كل الدهان أحمر" وسواها: "صبية" "الرهان الصعب"، "أرض الديس"، "حكايا حمود"، "قطة"، "سراويل"، "الحبار"، "تداعيات"، "ابتهالات"، صباغ ولكن"، "جميلة".. وفي القليل منها انفتاح، أو انعتاق: "لحظة وداع"، "صيد النجوم"، حنين إلى لامة".. ؛أما العنوانات فمعظمها يعطي فكرة القصة سلفاً: "أرض الديس"، "موت الحلزون"، "موت السندباد"، "لعبة لغة"، "كل الدهان أحمر"، "مأساة كلب"، "الخصاء".. وبعضها محايد: "قطة"، "الحفرة"، "سراويل"، "حاجة حيوية"، "الطبل".. وقليلها مثير أو موح: "صباغ ولكن!"، "طقوس التعري"، "الجمار"..

*

يمتاز نتاج أنيس إبراهيم القصصي بالسرد الذي يسلس ويألف، يطول ويقصر، ويتلون بالإيقاعات التي تأتي عبر التنوع في الأسلوب، بما يناسب الحال أو الفكرة أو الموقف أو الشخصية.. (والذي عرفناه، وقد صار حقيقة، هو أن جميلة لم تمت. إذ أن أغنيات ما تفتأ تملأ ساعات السحر، وتنفذ إلى أسرة النوم ومعها فرح جميلة..): "جميلة"، (أبو عبدو يقولون إنك لا تدقق في بلاطك، واحدة طالعة، واحدة نازلة..): "بلاط"؛ كما يغتني بالذخيرة اللغوية مفردات وعبارات.. (عند ذلك يكون العقل خرج من تلافيفه، وحلق بعيداً، راح يحوم في درب القرية، يتعطف مع التواءاتها، يتعثر بحجارتها، وبالحفر التي خددها السيل، ينقر النوافذ، ويستريح فوق العتبات، يتقلب من الدروب إلى البيادر، إلى ظلال أشجار اللوز والتين، إلى درب العين، وجرار الماء والدواب، إلى طفولة شقية يلفها الخوف، إلى وجوه يعرفها، وقسمات تنكره ولا تنكره.. إلى كل الطعنات التي دفنتها في صدرها مع عذابات السنين..): "هو الغروب"؛ إضافة إلى تغيّر الضمير من متكلم أو غائب إلى مخاطب، بأقواس أو من دونها؛ على الرغم من الصياغات والتراكيب التي جاء الكثير منها تقليدياً. ويبدو أن أنيس إبراهيم اللغوي البارع يتصرف بالكلمات والتعابير بسهولة وليونة، لكنه لا يصل في استخداماته حدّ الابتكار والتجديد، مع ميل واضح إلى الاستطرادات والمعطوفات المبالغ فيها أحياناً، ولا يضيف بعضها الكثير إلى النص الذي يقوم أساساً على السرد، مع قلة الأحداث أو وهن إثارتها، وقرب المعاني والدلالات المعبّر عنها أو الموحى بها: (فكأن من بينهم خدم ونوادل وسقاة وقوادون وبستانيون وسائسو

خيل وكلاب وقرود، وكان من بينهم سبايا وبغايا وراقصات وغاسلات وخادمات وقينات ومغنيات كلهن مدجنات أصولاً..) "المسخ"؛ كما يسود التقرير والشرح والتحديد العديد من المواقع والنصوص، ولا سيما في آخر مجموعتين: "الجمار" و"لعبة لغة": (الحيوي - إذن- مشاكس وعنيد وخطر على الديمقراطية في المدينة، إلا أنه -على ما يبدو- لا بدّ منه) "حاجة حيويةً"، (ولأنه كذلك كان لا بدّ من أن تلتقي أنابيب الصرف الصحي في وسط الشارع وتتجمع في تلك الحفرة لتخترق بطن الشارع وتصل إلى النهر) "الحفرة"؛ لكأن الكاتب لا يكتفي بالإشارة إلى الفكرة؛ بل يريد أن يتملى من الحالة حتى الإشباع، إيماناً بقول أبي نواس: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر!

وكثيراً ما يعمد الكاتب، للتغلب على هذه الحال، إلى تضمين السرد أمثالاً شعبية: (يقتلون القتيل ويحملون في جنازته): "جميلة"، (ميت لا يجر ميتاً)، و(لسانك حصانك، إذا صنته صانك)، و(صدرك أوسع لسرك) و(النصيحة اشتروها بجمل): "حكايا حمود".. وأقوالاً وأفكاراً تستحق التوقف عندها: (تذكر أن الديمقراطية لا تنفع مع استفحال الداء..)، (على البشر أن يبنوا مدائنهم، وليس لها أن تعيد بناءهم) ص ٢٧ و٢٨ "المدينة" من المجموعة "أرض الديس"؛ أو تهيؤات ونجوى: (يا بني وأنتم في عليائكم في السماء، اقتربوا من درب المجرة، فكل الأمهات الثكالى قذفن بحليب أثدائهن صوب المجرة، ليثري بالحليب..) ص٩٢ القصة "نجوى" من المجموعة "لعبة لغة"، (ربّ لا تجعل حملي ثقيلاً كأكياس الملح، ولا كصناديق المعلبات): "ابتهالات"؛ إضافة إلى التركيز على المعاني التي تضفيها بعض العادات والكلمات: لعبة الشطرنج في "أوراق من دفتر مذكرات، الرقم سبعة في "طقوس التعري"..

ويبدو أن أسلوب الحكاية أثير لدى الأديب أنيس، ولا يكتفي باستخدامه؛ بل يصرح به مراراً:

قال الراوي، قالت الحكايا، تقول الحكاية، هي الحكاية..

ويستخدم أسلوب الخطاب المباشر: عذراً أيها السادة، يا سيدي يا ابن ذنون، يا سادة يا كرام، قولوا أنتم..

بعد السرد يأتي الوصف الذي يجيده أنيس إبراهيم أيضاً، بما يمتلكه من لغة، وما يكتنزه من مشاهد الطفولة واليفاعة، وما يستوحيه من صور تعيد رسم الطبيعة بتضاريسها وفصولها وكائناتها، والبيئة بطقوسها ودقائقها... وبما يستطيع متابعته من ملامح ومعالم وحركات وانفعالات..(سمرة ناعمة تفيض من وجنتي جميلة، وبريق هادئ ينبعث من عينين وادعتين، قد ممشوق باستقامة عمود الكهرباء الذي في طرف الساحة، وشعر كأعشاب السواقي يمرح فوق كتفين عاريين.. فابتسامة مثل ينبوع تدحرجت على شفتيها..) "جميلة"، (لعل ظهرك الذي كاللوح لم يخلق إلا من أجل ذلك.. رجلاك قويتان كرجلي ثور، وزندك كالكلابات، ورأسك يتكور على كرة من حديد، سطل عرق لا يستطيع أن يديره، فلماذا بعد كل ذلك تكره العنابر الواطئة؟) "ابتهالات" من "أرض الديس".

لكن الوصف الذي جاء به الكاتب في مختلف النصوص ليس في مستوى واحد، وإن بدا أنه قد غلب عليه الوصف الخارجي الذي ينم بالتأكيد عما يحدث في الداخل، ولكن لا تصل المقاربة حدّ الاكتواء ومتابعة الزفرات والنفثات، ولا رصد التناقضات التي تعتمل في النفس البشرية التي لا تقاس انفعالاتها بدرجة الحرارة أو عدد النبضات والضحكات والحشرجات فقط.

ويعيب الوصف، كما في السرد، التكرار والاستطراد والعطف والمبالغة في التعداد، واللعب على اللغة مما يؤدي إلى الرتابة

والبرودة والترميد؛ (حفارات وجرافات وكواسر وسواحق وطواحن، وقلابات وماسحات وماهدات ذوات صريف وزعيق وهدير وشخير وجعير، وربما عويل وأنين ورنين..) "المسخ، ابن ذنون"؛ ويكثر في القصة "لعبة لغة" إلى درجة مفرطة تغيير مواقع الكلمات في العبارة نفسها: (.. حتى أقتص للمظلوم من الظالم، وللمظلوم من الظالم أقتص، ومن الظالم للمظلوم أقتص، ومن الظالم أقتص للمظلوم، حتى يقضي الله أمراً كان مفعولا.) ص٨٥،

أما الحوار فليس أثيراً لدى الكاتب، وقليلاً ما يلجأ إليه، كما في قصة "السندباد" من المجموعة "أرض الديس" مثلاً، ويستعيض عن ذلك أحياناً بالحوار الذاتي مع النفس، وقد يجيء بصيغة المخاطب والنداء أو التذكر، وغالباً ما يكون من طرف واحد؛ مناجاة بين الأم وابنها الشهيد في عليائه: قصة "نجوى". وتذكر المقاتل لبهيّة زوجته ونجواه إليها "موت الحلزون"، وحديث حسون مع نفسه ودعواه ربّه "ابتهالات"..

في الختام:

كتب أنيس إبراهيم في القصة "لعبة لغة" التي أعطت اسمها لآخر مجموعة أصدرها هذا العام ٢٠١٠:

(..نحن –أبناء العشيرة- الذين ليس لهم غنى عنها ولا موطن إلاها، لا يهمنا كيف كتب شيخ الكتّاب، ولا إن كان كتب، إنما الذي يهمنا ما آلت الحال بعد الحدث الأخير، وما يمكن أن يفاجئنا المستقبل..) ص٨٢

فإننا نحن قراءه ومتابعيه ومحبيه، يهمنا أنه كتب، ويهمنا كثيراً ما كتب، ويهمنا أكثر كيف كتب؛ فقد تحولت الحياة بطبيعتها وكائناتها وعناصرها الأخرى إلى أدوات لعب وأساليب لهو، قوامها اللغة بمختلف تلويناتها المشرقة والمكفهرة، الكئيبة والضاحكة.. لكن ذلك لم يكن تسلية ولا مجانياً؛

فهل كان لعباً بأطياف الروح على ألسنة النار، أو بشبكة الأعصاب على الحدود القاطعة؟!

لعله بذلك خفّف، يخفّف عنه وعنّا أعباء اقتراف الحياة حتى من دون خيار!

وليس عبثاً أن جاءت قصة "هو الغروب" في ختام آخر مجموعة صدرت؛ وفي ختامها يقول:

(..مائلاً قليلاً إلى اليمين والأمام، يبقى وجهه معلقاً بضوء رمادي مثل مسيح مصلوب، وعلى الحائط المقابل للضوء تجمعت صراصير، وراحت بزقزقاتها تعزف لحن الوداع.). ص١٠٤ من المجموعة "لعبة لغة".

* * *

كتبت هذه الدراسة بناء على الإصدارت التالية للأديب أنيس إبراهيم:

- أرض الديس، قصص، وزارة الثقافة ١٩٩٣
- الجماء، قصص، مطبعة إياس طرطوس ٢٠٠٠
- لعبة لغة، قصص،عروة للطباعة طرطوس ٢٠١٠

وللكاتب إصدارات أخرى:

- التفاحة، قصص، وزارة الثقافة ١٩٨٤
- النورس الأبيض، قصص للأطفال، عمريت طرطوس ٢٠٠٠
- عصفور، مسرحية للأطفال، الإمارات العربية المتحدة ٢٠٠٠
- الغول، قصص للأطفال، عروة للطباعة طرطوس ٢٠٠٩

❑❑

بين الماء وزهر الطين

طالب همّاش

ورضعتُ حليبكَ يا مطر العشاق
صغيراً أتباكى بينَ الماءِ وزهرِ الطينْ!

أترعرعُ حزناً بين الريح وشبّاكِ الأمطار
فتغرقني بجراحكَ بين قوارير العبراتِ
وأشجان المخمورينْ!

وسمعتُ ترقرقَ روحكَ في ريح الأشجار
كترخيم (مزامير) جرحى
فأذابتني البَكْوَةُ
كالريحانةِ من شبّاكِ حنينْ!

يا أوّلَ زهرِ السكرِ على عينيَّ
سقيتكَ كأسي في الصيفِ
لماذا تسقيني حزنَ النرجس
في شتويةِ هجرٍ
وغراسي في البستان صغيراتٌ
لم تمسحْ بالدمع عليها أيدي الحطّابينْ؟

فأنا مَرْبَى شجرة تينٍ في صحن الدارْ
ترحّلني الأرض بعيداً في الأرض
وأبقى مشدوداً بحبال الريح
إلى أحضان جذوع التينْ.

وغفوتُ مع الحزن الباكرِ للمغربِ
والليل
وأوّلِ ساعاتِ الأحزان
وكانَ الليلُ رحيماً بدموعي،
وغروبُ الشمس كنيسة صمتٍ
ملأى بعذاباتِ القدّيسينْ!

وعصافيرُ النهرِ تربّي حَبَّ البردِ
على عينيَّ
وتتركني أتساقط من شجرِ الأعشاش
(زغاليلاً) وحساسينْ..

كم هيَ مؤلمةٌ ساعاتُ المطرِ الصامتِ
والبحرُ كم البحرُ دفينْ!

***

يا شتواتِ الحزن المذروفة فوق أماسي الغيّابْ!
يا شتواتِ الأشجان على صغري
والعبراتِ الليليّه!
لم يسكرنا ماءُ اللوزِ
رضعناهُ صغاراً في العشق
فذوّبنا في قدح الشربِ وذابْ!
كذبَ العشقُ علينا في الصيفِ
ورحنا في الشتويّة كالأغرابْ!

نتطلّعُ في غيبتهم

وغروبُ الشمس على الشبّاك
يذهّبُ أطيافَ الأحبابْ!

* * *

يا مطرَ الشوق
وحيداً كالهدهدِ في البردِ
أنامُ على أعشاشِ الريح
وقلبي المتيّمُ يحضنُ مثل زغاليل الطير
البردانةِ حزنَهُ!
وتضمُّ قطاةُ قلبي الموجعَ بين دفيئةِ جنحين!

ييسَ القلبُ
وما بللتَ ترابَ الروح بشتوةِ حزنٍ
أو باكيتَ برقراق العبراتِ
مآقي العينْ!

يا ليتَ لروحِ العاشق عشٌّ
يتعاشقُ فيه شروقُ الشمس بمغربها..
وعيوني غرقى بمدامعها
تتأمّلُ أرتالَ الناس
يمرّونَ على الأرض معزّينْ!

مازلتُ أسافرُ حزناً في أسحارِ الدنيا
والغيمُ ضماداتٌ حول جراحي
ودماثي تتلألأ في فانوس الدربِ
بضوءِ سكرانَ حزينْ!

نيّمتُ زرازيرَ البردِ على غصني
وبكيتُ على غصنكَ يا طيرُ
فلا ضمّتني الأعشاشُ
ولا نبتَ البرعمُ من جسدي العنّينْ!

ربّتني شجرةُ تينٍ بين جوانح هذي الدار
وكنتُ أذوقُ عصائرها
تتحلّبُ من عسل الصبح
فماذا حلَّ بذاكَ العسل المسكر
يا عمرَ الخمسينْ؟

كانتْ روحُ الغيمةِ تنحلُّ على صدري
بنقاطِ حليبٍ بيضاءَ
ولكن ييسَ التينُ وجفّت بعصائرهِ الدمعةُ
ما ضركَ يا مطرَ الحسرةِ
لو شتوة دمعٍ بعدَ
يباس التينْ؟!.

□□

نعيب زماننا

محمد إبراهيم عياش

يرى عيبَ الزمان مجرِّبوه وتجّارُ الحروب وغاصبوه

وأصحابُ الجلالة والمعالي ومن في صقهمْ قد نصّبوه

ومن ساس البلاد بسوط نار وأحذيةِ الجنود ليرْهَبوه

فسدّوا الباب وامتلكوا النّواصي ولو سيدَ الهواءُ لعلبوه

رأوا في العقل منتجَعَ القوافي ونافذة القريض فهبّبوه

ولو ملكوا جميع الأرض مالوا إلى بُرج السّماء ليركبوه

وظنّوا العيش في رفع المطايا وفي نفخ الصّدور ليُرْعِبوه

فللدنيا ستائرُ من حَياءٍ وبابٌ للفضيلة بوّبوه

وما يرقى الزّمانُ بما كتبْتمْ وما بقيَ الزّمان وكاتبوه

ولو ردَّ المكانُ لمستحقٍّ لموضعهِ تنافس مُترَبوه

ولو حيز الثّقابُ بـنبه عقلٍ لما حازوا عليه وألهبوه

هي الدّنيا وما سجدتْ لعبْدٍ ولو فرض السّجودَ، وأوجبوهُ

وللإنسان أيّامٌ ويومٌ إذا ـ ما ـ جاء يومُكُمُ العبوه

وما عذرُ الرّبيب وقدْ تعالى على مَنْ علّموه وربّبوه

وَشدَّ الحبلَ حينَ النّاسُ أرخوا وقطّع حبلهم فتهيّبوه

وإن قُطِعَتْ حبالُ الوصل شدّوا لِحَبْلِكُمُ الرباط وقبّبوه

وأبقوا للزّمان نواةَ عِشْقٍ فما أبقى الزّمَانَ مرتّبوه

وما الإنسانُ إلاّ ما صنعتُمْ وإن باعدْتموهُ فقرّبوهُ

وردّوا الصّاعَ صاعاً ما ظَلِمْتُمْ وعدّوا للمُسيءِ وحاسِبوه

وإن جَهَرَ الظّلومُ بنارِ وَقْدٍ ففي نارِ الجهارةِ ألهبوه

وردّوا كيْدَ من كادوا إليهمْ ومَنْ عاثَ الفسادَ فأنّبوه

وأوفوا الكيل والميزان قِسْطاً وعدلُ اللهِ لا تتجانبوه

صغارٌ كنْتَ تحسبُهُمْ كباراً ويعرفهم خبيرٌ خيّبوه

يقومُ الصّفُّ مِنْ جمع النّوايا ومن تصحيح فعلٍ ريّبوه

ومن حَكم يقيمُ الحقَّ عدلاً وقاضٍ هابهُ متهيّبوه

فلا تأمَنْ لئيماً مدَّ كفّاً فما أمِنَ اللئيمَ مجرّبوهُ

ولا تبخَسْ غريبَ الدّار شيئاً ولا تبخَسْ قريباً غرّبوه

فما تُبقي الدّعائمُ بيتَ أمْنٍ إذا نقبَ الجدارَ مرتّبوه

وما كادوكَ إلاّ بالنّوايا فقد عاشوا لحقدٍ أشربوه

وغضّوا الطّرفَ عن طرَفٍ وشدّوا على حبْلِ الحياةِ فقضّبوه

وعاثوا في الفسادِ بحدِّ سَيْفٍ ونصلٍ في الطّهارة ذرّبوه

فلا تستعظِمِ الأشْياءَ أمراً وقد ردّوا الكريمَ وكذّبوه

ولا تأمَنْ صديقَ النّفع سرّاً ولا تأمَنْ لعبْدٍ خبّبوه

ولا تُظهِرْ مَعَ الجبناء ضَعْفاً فقد خذلَ الجبانَ مدرّبوه

وزادوا خندقَ الظّلماتِ عُمْقاً وصبّوا الزّيت فيهِ وألهبوه

هُمُ الضّعفاءُ لكلِّ الليالي إذا انتسَبَتْ لوغْدٍ نسّبوه

يرومونَ المياهَ بغيْرِ دَلو وقد غيضَ الوَرُودُ وشاربوه

وهل يعلو البناءُ بدون سَقفٍ وسقفُ الدّار هُمْ مَنْ نقّبوه

وما عُذْرُ الوريثِ بمستقيم لعُذرِ سنّهُ متعقّبوه
سقى الله الكريمَ وقد سَقانا وما غابَ الكريمُ وغيّبوه
وتلكَ الدّارِ تندُبُ ساكِنيها وتبكي ما جَنَوهُ وأوْجَبوه
بساطاً من حرير القزِّ مدّوا لسيّدةِ المُقام وعبّوه
ومن دَمْعِ الأرامل واليتامى ومن دَمِّ الشّهادة خضّبوه
لتبقى رايةُ العُمَلاء أعلى من الأوطان كيْ لا يُغضبوه
على الإسلام لا نخشى ولكنْ على من شرَّقوهُ وغرّبوه
وقد خذلوا بني الإسلام قهْراً بحرْفِ الضّاد حينَ تشبّبوه
وأهدوهُ السّيوفَ بأرض بكْرٍ على وقْع الحوافِر أطْربوه
وكعْبٌ مِنْ هوى الشّنآن صاروا كِعاباً وابنُ عمرو خيّبوه
وصارَ المسجدُ الأقصى جداراً لِمَنْ سجَدوا لِعجْلٍ أشربوه
وَغزّةُ هاشم صارَتْ لعاباً على شَفةِ النّقيب فقبّوهُ
وما سَكَنُ المُقاوِم غير عَذْلٍ وقتْلٍ للذين تجنّبوه
فقد تشفى قلوبُ النّاس يوماً ويومٌ قدْ يعاقِبُ مُذنبوه

مَطايا لا تذِلُّ وقدْ علاها   سليلٌ للمعاركِ أنجبوه

وفي بغدادَ في بَلدِ المغازي   صباحٌ للرّجالِ تأوّبوه

وما خلطوا الترابَ بماءِ عِشْقٍ   ولكنْ بالدّماءِ تطيّبوه

رجالُ اللهِ ليسَ لهُمْ زمانٌ   وإن بَعُدَ الزّمانُ تقرّبوهُ

وفي أقصى جنوبِ الأرْزِ مَدّوا   عباءةَ نصرهِمْ وتجلبَبُوهُ

(نعيبُ زماننا والعيبُ فينا)   وعابَهُمُ الدّليلُ فرجّبوه

فتلكَ الشّامُ تعرفُ مَنْ بناها   وليثُ الشّامِ أنجَبَهُ أبوهُ

ويبقى الجّامعُ الأمويُّ فيها   ويبقى للنّدا متكلّبوه

وعينُ اللهِ تحْرُسنا وتحْمي   بلادَ الشّامِ إنْ لمْ تحسَبوه

□□

السيرة الذاتية لعاشق من فلسطين

غسان لافي طعمة

للبروة الثكلى رفيف الحلم
في أرجوحةٍ
علقت بأهداب الجليلي الجميل
حمل الغيوم على مدى عينيه
واختزن الرّهافة في التقاطِ القبّراتِ
على البيادرْ
كانَ في عِطْفيهِ شاعرْ
شاءَ يهْمي قلبَهُ فوقَ الدّروبِ
إلى غياباتِ المخيّمْ
لكنّما للقلبِ سَمْتٌ
لم يضعْهُ، فعادَ
يقفزُ نحو "بروته" الحزينةِ
رافضاً وجدَ المشرّدِ والمتيّمْ

***

للدّار وردتُها، ودارُك وردةٌ
صبغتْ تويجاتِ الطّفولةِ
من خمورِ الماءِ
في قانا الجَليلْ
للبحرِ ينبوعٌ
وكنْتَ ترى نداءَ النّبعِ بحرَكَ
والمدى شوقَ الحمَامِ
إلى الهديلْ

أتراكَ تحترفُ النّضارة،
كلما سالتْ مِن الزّيتون خضرتُهُ
وغنّى لانهمارِ الضّوءِ
من ثغرِ الغزالة فوقَ وجناتِ الأصيلْ

***

للسّجن فاتحةٌ
يرتلها نبيُّ الأرض والزّيتون
والحرفِ المخضّبِ بالضّياءْ
"سدُّوا عليهِ النُّورَ في زنزانةٍ"
فتوهّجَتْ في قلبهِ مليونُ شمْس
واستحالَ السّقفُ أرحبَ
من مداراتِ السّماءْ
للسّجن قافيةٌ،
وفي إيقاعِها
"عنفُ النّسورِ"
ورقّةِ العذراءِ
تسقي ابنَها المصلوبَ
بعدَ الخلِّ ماءْ
للسجن آياتٌ،
ومِنْ آياتِهِ
"ميلادُ عاصفةٍ"
وعُرْسٌ للإباءْ

طعمة

***

للنفي زنبقةٌ،
وفي أكمامِها
ليلٌ يليّلُ فوقَ حنجرةِ المغنّي
وهو يقتاتُ الدُّروبَ،
وقيلَ: تأكلهُ المدائنْ
"البحرُ أرحمُ مِنْ شواطئكم"
وقيلَ: النّورسُ المنهوكُ تقذفهُ رياحُ القهرِ
في حُضنِ السّفائنْ
أوّاهُ.. يا وطناً يصيرُ
على مدارِ العُمْرِ
في كلِّ المَواطنْ!!

***

للشّعرِ بسملةٌ،
ومن رحمانِها
قلبٌ وأوردةٌ
وأهدابٌ تلملمُ
جرحَ مَنْ
لفظتهمُ كلُّ المرافئْ
وغدتْ تطاردهمْ عبارةْ
"أنتَ لاجئْ"
للهِ قلبُكَ،
كمْ غمستْ رغيفَ خبزكَ
بالتّرابْ!!
وشممْتَ عِطْرَ الأرضِ
في وردٍ
وأعليْتَ السّنابلَ
فوقَ آلهةِ السّحابْ

للهِ قلبُكَ!
كم تمزّقَ بينَ آلامِ الحضورِ،
وبينَ أشواقِ الغيابْ!!
للشّعرِ ثالوثٌ
يفيءُ بظلّهِ حقٌ وخيرٌ
والجمالُ معتّقا.
طوبى لِمَنْ نسَجَ الأقانيمَ الثّلاثة
في مدى قيثارهِ،
وأقامَ عُرْساً مِنْ بواكيرِ الخيالْ
للشّعرِ ثالوثٌ
تعتّقَ في خوابي الوقتِ
فاحترفتْ خُطاكَ الجُرْحَ،
واستحلى الجبينُ الشّوكَ،
يا للطّفلِ!
كم أغفى صليباً فوقَ جَلجُلةٍ
وقد رسمتْ جراحُ الشّوكِ
من وجدٍ... هلالْ!!
"طوبى لمن نامتْ على خشبهْ
ملْءَ الرّدى... حيّةْ
طوبى لسيفٍ يجعلُ الرّقبةْ
أنهارَ حُرّيّةْ".

***

للموتِ ملحمةٌ،
ومن أبوابِها:
وطنٌ تكرّرهُ المذابحُ
والأغاني
وطنٌ تنوءُ بحملهِ
بين الموانئ والأماني.
وطنٌ تناءى أنْ يكونَ
حقيبةً،

ونأيتَ أنْ تغدو
المقاصِي، والمداني.
للموتِ أنواعٌ،
ومن أنواعِهِ:
وجْدٌ يذوبُ
وعاشقٌ في مقلتيها..
ينتحرْ
سُجْنٌ تنامى
مِنْ رمالِ القهرِ في سيناءَ
حتّى ضفّةِ الأردنّ.
والسّجّانُ... أكبرْ
عُمْرٌ يضيقُ على نبيِّ الشّعْرِ
حينَ الشّعرُ يُثْمِرْ
حبٌّ لعطرِ الوردِ،
لكنَّ السّنابلَ منه أطهرْ
أتقولُ: كيفَ سكنْتَ
في أعمارنا... يا أحمدَ الزّعترْ؟!
أتقولُ: كيفَ سكنْتَ
في أعمارنا... يا أحمدَ الزّعترْ؟!
شعر: غسّان لافي طعمة
أيلول ٢٠٠٨

ـ البروة قرية الشاعر محمود درويش.
وما وضع بين علامتي تنصيص من شعره.

❑❑

غزة..
ذروة الحلم... فاتحة القصيدة

أسعد الديري

مقدمة:

لغزّةَ أن تحلمَ الآنَ بالأغنياتِ/

لها أن تقومَ مع الفجرِ/ لتبدع شمساً/ لمن أذهلته الليالي العجافُ/ وتبدعَ ألفَ بقاءٍ/ وألفَ حياةْ.

لها أن تقول لكلِّ الغزاةِ/ "خسئتم"...، فدوني رجالٌ أباةْ

ودونيَ طفلٌ/ تجاوزَ حدَّ الرضاعةِ/ حين رأى الموتَ/ يزحفُ نحو البلادِ/ ونحو العبادِ

فهبَّ يصدُّ هجومَ الطغاةْ

وأعلنَ أنّ القماطَ/ لأجل عيون الوطنْ

يصيرُ كفنْ

** ** **

لغزةَ أن تنهضَ الآنَ/ من تحتِ هذا الركامْ

لتنقشَ فوق تخوم الغمامْ

حكايةَ شعبٍ أبى أنْ يضامْ

لغزةَ أن تبصقَ الآنَ/ فوقَ وجوهِ اللئامْ

وتعلنَ أنّ الشهادةَ مسكُ الختامْ

النص:

أمشي

ومعي يمشي

لا أحد

فلأبتكر ما يليقُ بمجدي

الأساطيرَ

المعجزاتِ

رموزَ الخيال

تمتمات البحر

فأنا مقبرةُ المعاني

حين تعجزُ الكلماتُ عن البوح

وأنا المجازُ

أنا الدلالةُ

بي تستبصرونَ انزياحاتِ القبيلة

وأنا ذروةُ الحلم

أركضُ في براري الضوء وحدي

لا أنامُ

قامةٌ تأبى السقوطَ أنا

عباءةُ الوطن/ الجحيم أنا

صلصالُ القصيدةِ أنا

عند قدميّ يركعُ الفجرُ
يركعُ الغيمُ
يركعُ الرعدُ
يركع الموتُ
تركعُ الذكرياتُ والأغنياتُ
أتناسلُ الشهداءَ وحدي
والطواغيتُ فوق عروشهم
يحملونَ صولجانَ الخطيئةِ
ينتظرونَ خاتمة المطافْ
حانَ القطافْ
حانتْ ساعةُ العرس/ الخلاص
يا أبانا الذي في السمواتِ
هلمّ إلينا
كي نتوجَهم باللعناتِ
هلمّ إلينا
نهزُّ جذوع الشقاءِ
لتساقطَ فوقَ العروش
تباشيرُ القيامة

** ** **

هاهمْ.. /أراهمْ
يفتشونَ السماءَ
يخدشونَ بعريهم حياءَ المآذن
يهرسونَ ذاكرةَ الترابِ
يهيئونَ الموتَ المؤجّلَ
يوقدونَ الجهاتِ بنيران الجنون
هاهمْ../ أراهمْ
يقتلعونَ البراءةَ من الجذور
يولمونَ مدنَ الأنبياء
يحصدونَ ما تبقى من سنابل الضوءِ
يوقظونَ الليلَ بما ابتدعوه من البؤس
(يا ويلهمْ

جاؤوا على عَجَلٍ ليقتاتوا الرمادْ
عجزوا عن الطفل المزنّر بالغضبْ
قصفوا الكنائسَ والمعابدَ والبلادْ
ثم احتموا بأبي لهبْ
الخوفُ يقتلهم
ويقتلهم فضاءٌ قد تزنّرَ بالعنادْ
والطفلُ يصرخُ من غضبْ:
أين العربْ
أين العربْ)

** ** **

الشوارعُ واقفةً تموت
السنونو غادرتْ أعشاشها
لترثي الشهيدَ
وترثي الوطن
والراحلون إلى الموتِ
يلوذونَ بالمقابر
غرفُ النوم مقبرة
وحيث يتعلّمُ الأطفالُ كيمياءَ الموتِ
وحسابَ المسافةِ بينَ العهرِ وبين القهر
أقيمتْ مقبرة
وحيث يُرفعُ اسمُ اللهِ أقيمتْ مقبرة
(وطنٌ يهرولُ باتجاهِ المذبحة
وطنٌ مهيضُ الأجنحة
وطنٌ تطاردُه الكوارثُ
ينحني ذلاً
لمن يتلو عليه الفاتحة)

** ** **

لست وحدي الأضحية

لست وحدي
من سوف تأكلها المكائدُ والخياناتُ
لست وحدي
من سوف يبلغها طوفانُ التصدّع
لست وحدي
من سوف يتناسلُ الشهداءُ فيها
قصائدَ ترجمُ من ابتدعوا الفتنْ
يا وطنْ
(حطمْ قيودَكَ وانتفضْ
بلغتْ سيولُ القهرِ
حداً لا يطاقْ
حطمْ قيودَكَ وانتفضْ
فدماؤنا ـ في عُرفهم ـ ماءٌ يراقْ)

** ** **

ملوكُ الطوائفِ يباركونَ دماري
يغسلونَ قبحَهم بانتهاكِ حدائق دهشتي
يتواطؤون
ضدّ دم الأطفال وسط الخراب
ذئابٌ.. يتوارثونَ البلاد
ذئابٌ.. يتوارثونَ العباد
ودمي ينزُّ
أنهكتني الحروبُ
وأنا التي رأت السماءَ
تستنكرُ الكارثة
وأنا التي قطفتْ عناقيدَ الشقاء
لتبدعَ خمرة العشق
للراحلينَ نحو الخلاص
وأنا التي قد هيّأت أكفانَ

من رقصوا فوق الجراح
وتمايلوا طرباً
على إيقاع المذبحة

*** *** ***

لا.. لا.. ما وهنتُ
ولا عجزتْ أشجاريَ
عن احتضان أعشاش الطيور
ولا تلكأتُ ـ حين داهمني الهلاكُ ـ
من اجتراح المعجزاتِ
لا.. لا.. ما وهنتُ
هاأنذا أحرثُ حقولَ دمي
أبذرُ فيها ما أشاءُ من المرارةِ والعذابِ
لتنبتَ ذاتَ رضوخ
سنديانا لا تزعزعهُ أعاصيرُ الخياناتِ
هاأنذا أطلقُ أسرابَ الغيوم
خلف جراحيَ الناغرة
لتمطرَ ذات حنين
مواويلَ عشق
فوق ترابِ الوطن
ومن عجب أنهم
(قالوا: باسم اللاتِ
وباسم العزّى
تسقطُ غزةُ
لكن غزةُ
خرجت من رحم التاريخ
لتصبحَ رمزَ العزةْ)

❑❑

إيقاعاتٌ مُلوَّنَة

إسماعيل ركاب

١ . عِتاب:

يقولونَ:
اتْرُكْ لِشيبِكَ بعضَ الوقارِ الجَليلْ
أكُلُّ التِماعةِ وجهٍ صَبوح..
يُغرِّدُ في مُقلتيْكَ الهديلْ؟
فقلتُ:
استريحوا قليلاً وقولوا:
لماذا إلى مُقلةِ الشّمس..
زَهْرُ الفيافي يَميلْ؟!

٢ . تَقاليد:

لماذا تُطفِئينَ الشّمْعَ في عيدي؟
أتقليدٌ!؟
دعي شمعي؛
دعي ناري على شُمروخ قافيتي؛
دعيني..
أشربِ الأضواءَ؛
تشْرَبُني مواعيدي!!

٣ . عُشْبَة:

مِنْ مُقلةِ الوردِ ابتدا حُلوُ الهديلْ
وعلى ضفافِ الرُّوح تنمو عُشْبَةٌ..
مِعطارةٌ،
مجنونةٌ،
يا القلبُ.. يا..
رفرفْ على شُبَّاكِ طلّتِها..
قُطوفاً مِنْ ندى،
أو زهرةً مِنْ بيلسانِ المُستحيلْ!!

٤ . لَسَعَات:

لَسْعَةُ البردِ في جسدي..
رَمَّدَتْ ما ابْتَدا
لَسْعَةُ الفقرِ،
أو عَضَّةُ الجوعِ،
أو صَفعَةُ القهْرِ؛
يا خافقي..
أسُس الآنَ ما يَشْتَهي..
مِنْ دَمٍ؛
غارقٌ وطني..

في مَهَبِّ العِدا!!

٥ . مُعادَلَة:

أمَّةٌ علَّمتْ أمَمَ الأرض..
في حِقبَةٍ غابِرَةْ
نَسِيَتْ جدولَ الضَّرْبِ، أمْ..
قَزَّمَتْ شأوَها حِسْبَةٌ خاسِرَةْ!؟

٦ . قِطار:

أدركوه!!
كمْ زَها في سالِفِ الوقتِ،
وكمْ رَفَّتْ على أمدائِهِ راياتُ مجدٍ؛
أسعِفوه!!
خَلَلٌ سَرْطَنَ مَقطوراتِهِ، أو..
كادَ يُودي بازْدهارِ النَّبضِ؛
يا قومُ استفيقوا؛
أنقذوه!!

٧ . حتَّى:

أحِبُّكِ حتَّى الهزيعِ الأخيرْ
مِنَ العُمْرِ.. حتَّى انكشافِ المَصيرْ
وأمضي برِفقةِ عينيكِ..
حتَّى ولو قيلَ: مالَ الصِّراطُ..
إلى لجَّةٍ مِنْ سَعيرْ!!

٨ . حَنين:

أحِنُّ إليكِ حَنينَ المراعي..
لِمَغزَلِ صوفٍ وصوتِ ثُغاءْ
وخيمةِ بَدْوٍ، ونارٍ،
وعرسٍ جليلٍ،
وناي،
ورقصٍ،
وطَعْمِ شِواءْ
أحِنُّ إليكِ حَنينَ "جميلٍ"..
لِـ "بُثَيْنَةَ"..
هلاَّ قطَعْتِ بوصلٍ..
خُيوطَ الجَفاءْ؟!

٩ . اِشتِهاء:

كمْ أشتهي جَنْيَةَ الوادي،
وربَّاتِ الكُرومْ
وسَحابَةً أغفو على طيَّاتِها..
طِفلاً تُهَدْهِدُهُ النُّجومْ
وربابةً كمْ رَجَّعَتْ..
أصداءَ موَّالِ انتصارٍ؛
رَفَّ راياتِ ازْدهارٍ..
في الجبالِ الخُضْرِ،
أو فوقَ البعيدِ مِنَ التُّخومْ

١٠ . هاتِف:

"..أنتَظِرُكَ"
حلَّقَ بيْ دِفءُ الكلامِ العَذْبِ..
ما بينَ مُويجاتِ الأثيرْ
"..أفتَقِدُكَ"
يا رِقَّةَ الأنغامِ؛
يا جُنونَ طَعْمِ القُبلَةِ الأولى؛
إلى أيٍّ مِنَ الأمداءِ أعلو وأطيرْ!؟

١١ . وَطَن:

يُعَمِّرُكَ المُتْعَبونَ بحُبٍّ وصدقٍ،
وكِسْرَةِ خُبزٍ، وفيضِ ألَقْ
يُسيِّجُكَ النّاهضونَ،
الشَّهيدُ.. الأسيرُ.. المُقاتِلُ..
بالسِّنديان، وشَتْلِ الحَبَقْ
ويَسْرِقُ مِنْ مُقلتيكَ..
بَصيصَ الأماني..
سُلالةُ عُهْرِ "عَزازيلَ"..
حينَ يَبيعونَ طُهْرَ التُّرابِ..
بشتّى الطُّرُقْ!!

١٢ . مَوْت:

رَكْضٌ،
وما تدري إلى أينَ المَصيرْ
دَعْ فُسحةً للرُّوح والهَمْسِ الغَريرْ
يا صاحبي..
إنْ لمْ تُكحِّلْ كُلَّ صُبحٍ مُقلتيكَ..
بوردَةٍ،
أو بَسمةٍ،
أو فِكرةٍ،
أبَداً تظلُّ العُمْرَ..
مِنْ قبرٍ إلى قبرٍ تسيرْ!!

١٣ . غَرام:

تحُطّينَ كأسَ انتِشاءٍ..
على كومَةٍ مِنْ كلامْ
فيُزهِرُ حَرْفٌ،
ويندى،
ويَطلقُ كيْلُ حِقاقِ الغَمامْ
تحُطّينَ...،
يا القلبُ هيَّا إلى لحظةٍ..
مِنْ جُنونِ الغَرامْ!!

١٤ . مَسافة:

بَيْني وبينكِ ألفُ باديَةٍ..
ورابيةٍ وتَلّْ
بَيْني وبينكِ.. لا مَسافةَ بيننا؛
في كُلِّ عشقٍ..
تُشرقينَ على مداراتِ اشتهائي..
مثْلَ أقمارٍ يُراقِصُها "زُحَلْ"!!

١٥ . إشْراقَة:

أعَلِّمُهُمْ نَبْضَ حرفِ الهجاءْ
أعيدُ.. يُعيدونَ،
ثُمَّ..
على وَجَناتِ الصِّغارِ..
تحُطُّ نُجومُ السَّماءْ

السويداء ـ كانون الثاني ٢٠١٠

□□

تُفّاح الأنوثة

عز الدين سليمان سليمان

ليظلَّ تُفّاحُ الأنوثةِ جائعاً   أبقيتُ غيميَ نائياً ومسوّرا
ليظلَّ شوقكِ كالينابيع التي   سكبتْ أغانيَها بذاكرة القُرى
أغتالُ ريحانَ القصيدة كلّما   بخمور كرمكِ حاولتْ أن تسكرا
لو أنَّ وجديَ كاذباً سكبَ الطّلا   سيظلُّ في أعماق روحيَ مُضْمَرا
صبواتيَ الخضراءُ أقفر عُشْبُها   لا تسألي عنه: لماذا أقفرا؟
ماذا تبقّى من رحيقكَ في فمي؟   شوكُ البقايا فوق ثغريَ أزهرا
ليظلَّ شَعركِ كالبراري ظامئاً   وهو الذي قد كان مثليَ ممطرا
ليظلّ صدرك واحةً منسيّةً   بالله أحلفُ: إنّني لن أعبرا
ليظلَّ حزنُكِ موسماً متجدّداً   سكبتْ عليه يدايَ ماءً أخضرا
هذي عصافيري بَنَتْ أعشاشَها   في غاب غيركِ، والزّمانُ تغيَّرا
ماتت حكاياتُ العشايا، وانتهى   عصرُ الجنون وكنتُ فيه لا أرى
لا تمطريني بالشّتائم، لن تريْ   قلبي غريقاً بالجراح مكسَّرا
ما ترسمُ الكفُّ الغبيّةُ منظراً   إلاّ وتقتل في الحديقة منظرا

لا تعرضي الوردَ الرَّخيصَ مزوَّراً ... أنا لا أحبُّ الوردَ عاش مزوَّرا

ترمين في شبّاك قلبيَ وردةً؟ ... مرجُ الحديقة صار ورداً أصفرا

من أجل حبكِ غارقاً في سرةٍ ... مشبوهةٍ إنّي كرهتُ الأسرا

إن كنتِ تنتظرين بعضَ رسائلي ... فلأنتِ كالقنّان يطلب كوثرا

هل تكذبين وما رسوليَ قادمٌ؟! ... إن تخجلي قولي: الرَّسولُ تأخرا

إن كنتِ تنوين المقامَ ببيدري ... لا تبحثي عنه، أضعتِ البيدرا

إن كنتُ أشفقُ ذات ليلٍ إنّني ... سأزور بيتكِ في الدُّجى متنكرا

طيفاً يمرُّ على جفونكِ ساخراً ... دربتُ طيفيَ أن يلومَ، ويسخرا

ما جاء يقتنصُ الجمالَ وسحرَه ... وطيوبَه بل جاء يقتنص الكرى

وجيوشُ صيفيَ ربَّما أعددتُها ... حتّى أحرِّرَ ناهداً مستعمَرا

للنّهر غضبتُه، ولي شطآنُه ... كم قد تعرّى في الضّفاف ليسهرا

هذا فضاء جهنّمي لم ينطفئْ ... مازال بالفتن الشّهيّة مقمرا

فتحرّري منّي، وكم أسرتْ يدي ... قمراً، وأدعوه لكي يتحرَّرا

ظلّي على السّفح الحزين، فإنّني ... يوماً عبرتُ السّفحَ لكنْ للذرى

مهما قرأتَ على صُنَيْمٍ باردٍ ... آياتِ شعريَ في الهوى لن يشعرا

□□

عـــــار

حبيب بهلول

أنا لم أعدْ منكم ويُغنيني يجري لواقعةِ التمرُّدِ
عن الظمأ اكتفاءُ لا لآخره انتهاءُ
أنا متخمٌ بالجوع لا يشتهي ألمي الهوى
طاوٍ مرملٌ يا أغنياءُ والحبُّ في القلبِ اشتهاءُ
النارُ موقدةٌ لديّ والمرءُ مندفعٌ لغايته
ولن يحيقَ بها انطفاءُ ويأسُره الحياءُ
حُلمي الملقعُ بالشموس الروحُ معدنُ دفئِهِ
دَعْوهُ يغمرهُ الضياءُ لا يصنعُ الدفءَ الرداءُ
لي رحلةٌ في الصيفِ والخمرُ نشوتُها على
تصحَبني العواصفُ والشتاءُ قرَحِ التعَاطِي لا الإناءُ
وحدي أجيءُ الرومَ خلُو ثمالة ما اعتصرتُ
مرتحلاً يعلّلني المضاءُ فكلُّ أدوائي دواءُ
صُبحي على سيفٍ تبسّمَ لا ثقلُ الدنيا على
حينَ غلّفهُ المساءُ شظفِ الحليم كما يشاءُ

بهلول

هي للدهاةِ المترفين
فما يكدِّرهم عَناءُ
عارٌ إذا عَريتْ غصونُ
الروض تحرمُها السماءُ
ما ضرَّ ماءَ المُزن لو
يحنو على التربِ ارتواءُ
أنا لستُ أفهمُ كيف
ينصفُنا مع الظلم القضاءُ؟
لي حاجةٌ لم أقضِها
ويظلُّ يقتلني الرجاءُ
ولسوف يأخذني الإباءُ
ويصطلي عندي ازدراءُ
شَقيتُ على دربي المنى
لمّا تولاني انتماءُ
لي قامةٌ كالحَوْرِ
ترمقها العيونُ ولا انحناءُ
هذا زمانُ الرفض تعدو
في الشرايين الدماءُ
خَضِرتْ على الزندِ السنابلُ
...إنّها خبزٌ وماءُ

صوتٌ يزيِّن لي الأمامَ
وخلفَ نافذتي نداءُ
يا صورةً في البال كيفَ
اغتالَ صبوتَها ابتلاءُ؟
زيّنتُها بأصابعي زمناً
وأغراني البهاءُ
والعمرُ قافلةٌ يطيبُ
بسيرها المضني حُداءُ
البيدُ غصَّتْها إذا
اضطربتْ وأعوزَها اهتداءُ
هذا المدى ولَهي
يُشاغِلني التوثُّبُ واللقاءُ
ويقرِّب الآتي إلى
عينيَّ شوقٌ واستياءُ
ما كنتُ إمّا شقَّني
ألمي وأرجعني ابتداءُ
يا أيّها الجرحُ المُلِحُّ
كفاكَ ما يعطي السخاءُ

نصف الليل

د.باسم القاسم

خصبٌ حديثُ الرمل
في سرِّ الهوامش...
غائبٌ في لحظةٍ من عاصفه..
يا لُغه...
في بردها المهجور متقدٌ
صراخي،،
حين أضرم صمتهُ شرق
الكلامْ...
فأكون منتبهاً تماماً
كي يظلَّ الكره نائم..
ويظلَّ سادتهُ نيام..
وأعدُّ أكثر من مساءٍ
قدَّ طيف الحبِّ من لحم
ودمْ..
وألمُّ أكثر من نهارٍ
ضاع عنه الحبُّ في قلبٍ
وفمْ....
ولعلّها قيثارةٌ أخرى
ستشرق من هدوء الشكِّ
صوتي..
لا أريد الصوت
يكفيني القلمْ..
سيبيحُني نغماً
شريداً
آنَ هذا الفجر
أبّن لهجتي..
وكأنّني غادرتُني
حتّى يغادرُني غدِي
ويؤجل المضمار خاتمة
الرعاف..
إلى غدٍ أعمى
ونتوه عن درب البكاء..
وغدٍ قديم،، صدفةٌ
عرف الجهات..
وغدٍ وليدٍ
يقتفي أثراً لمذبحة
اللغات..
وغدٍ كما يبدو صريعاً
بين ستدَان الذين
تفجّروا..
ومطرقةِ الغزاة..
وغدٍ سيجلد أمسُه
ظهرَ النجوم وجبهة
الأبراج..
كي ننسى..
وننتحلَ الحياةْ..

مثلاً..
تمرُّ الماشطات على جيوب
العطر..
في شريان ظبي
أفزعته الطائرات..
وعلى الرصيف سحابةٌ
قد أجهدت..
فتسوَّلت برقاً شريداً
من عيونٍ داميات..
وقصائدٍ ملَّت تردد
كلّما انبلج الصباحُ..
/كلُّ الذين أحبهم
نهبوا رقادي واستراحوا../
فالعاشق المغمور
يكذب مرتين
فمرَّةً عن أمِّه..
ومرَّةً عن أمته..
والكاف عانت من زواج
النون في خطب المساء..

/كنَّا وكانت..
كانوا وكنَّا../
حتَّى إذا سكِر الحضور
تمرَّدت أمم الحروف
وحاولت معنى وحيداً..
لاقترانٍ واحدٍ
في لفظ/ كُن..
....
....
قال نِصفُ الليل..
لا تسرف..
وأمهلني قليلاً..
كي أمشِّط غرَّة البدر المثنى..
قبل هذا الليل..
كم غنّى وغنَّى..
"قمْ إلينا يا مُعنَّى...
في الدجى تُحسبُ منَّا.
أبوابها قد فتحنا...
خاب من قد غاب عنَّا".

❑❑

صَلاةٌ من أجلِ القُدْس

بمناسبة القدس عاصمة أبدية للثقافة العربية

فاضل سفّان

يا ضيعة العُمْرِ قد أزرى بنا الكلِمُ
وهذه القدسُ تُسبى ثمّ تُقتسمُ
تجرّعتْ من صنُوفِ القهْرِ أوجَعَها
في كيْدِ مُستلِبٍ بالغدْرِ يتّسمُ
ما زالَ يُرْسلُها ريحاً مسوّمةً
تجوزُ ما أظهرَ الحمقى وما كتموا

***

وجهُ الذّئابِ على مَهْلٍ يخاتلنا
حين استخفّ بنا في اللّعبةِ القزمُ
خَجْلى مطالِبُنا في كل مُحتفَلٍ
تخبُّ في صَخَبِ المسعى وتزدَحِمُ

هذا المصابُ عميقُ الجرْحِ مكمَنُه
يَشِلُّ حاضرَنا قلبٌ له وقمُ
أمَا تَعِبنا من الطُرّاق نسألهمْ
عن وقفةِ الشؤم إنْ راحوا وإنْ قدِموا

***

يا أمّةَ "الضاد" هل خابَ الرَّجاءُ بكمْ
هذي "الملايينُ" عدّاً كيفَ تنْهَزِمُ
سوداءُ لِمَّتُها نكراءُ سِحنَتُها
ما كان يقبلُ ذا في مَوْطنٍ فهِمُ
وشِرعةُ الحقِّ قد حلّتْ بمُعْضِلةٍ
هدَّتْ كرامتَها فاستَنْسرَ الرَّخَمُ
ولن يقرَّ على الرمضاء جاحمُها
ليحفظَ الكِبْرَ إلا أنْ يراقَ دَمُ

***

في البال أغنيةٌ ما عُدْتُ أنشدُها
إنْ غابَ من يرفعُ البلوى وينتقِمُ
طيفُ البراق ينادينا فنكتُمُهُ
كأنّما حلَّ في آذاننا الصَّمَمُ

والقبّةُ اعتصرتْ دمْعَ الهوان رُقىً
تذودُها عن صدى الذّكرى فتنفصِمُ
و"الرُّكنُ" أخلدَ لم يبرحْ منازلَهُ
قرعُ النواقيس إذْ تجتاحُه النّقمُ
وفي مآذِنه الألحانُ موجعَةٌ
يصبُّها الغالبان: الذلُّ والسّقمُ
شكوايَ للبارئ التّبيان أرفعُها
إذا تجهّمني في موقفٍ ندَمُ
لم يبقَ غيرُ حُطام الروح نحملُه
في ساحةِ الكبْرِ تُستقى به القِيَمُ
تجودُ في ساعةِ النجوى مرابعُه
كي تبعثَ العزْمَ إنْ أودى بها الألمُ
فانهض فديتُكَ ما تُغنيكَ بارقةٌ
إذا تداعتْ على أسوارِكَ الأمَمُ
وما عساكَ تزيدُ الهمَّ من سَقَهٍ
وقد تواريْتَ لا حِلٌّ ولا حَرَمُ

***

هذا الدّعيُّ رمى للقوم سوءتَه
وراح كاللّصِّ يملي سُخطَهُ القزَمُ

ظمآنُ ينهلُ من بئرٍ مُعطلةٍ
ما كان في أرضنا من مثلها وَذَمُ

الحاقدون وقد ماتتْ ضمائرُهمْ
لا سوطَ يردعُ بلواهمْ ولا ذِمَمُ

يرمون مسجدَنا المحزونَ في حُمَمِ
غبراءَ ما عَرفتْ أضرابها النّسَمُ

ويزرعون على كيدٍ مقاسِعَهمْ
مِلْءَ الثرى حين يأبى اللهُ والكرَمُ

وكم رُجمنا لكي نَرْضى مطالبَهمْ
وما درَوْا أنّ جَيْشَ البُطلِ مُنقصِمُ

شادوا لهيكلِهمْ بين الركام صُوًى
وقد تباكوْا لأنّ المبتغى عَدَمُ

تبرّأ الخلقُ من أوْضارهمْ أسَفاً
ولم يزلْ يشغلُ المغنى بهمْ وخَمُ

حِكايَةُ الدهرِ تروي "عهدَهم" دُفعاً
من المصائبِ لا ترضى بها الشّيَمُ

أشتاتُ قومٍ على دربِ الضلال مَشَتْ
سكرى تطاولَ في مِشوارِها الورَمُ

***

هذي الدِّيارُ شكتْ بلوى مكائدِهِمْ
فذا يُسِرُّ البلى وجهاً وذا يصِمُ
لن ينهضَ الظلمُ ما طالتْ غواربُه
وللمُرَزَّإ رَبٌّ وحدَه الحكَمُ
وهذه الدارُ لم تعْقِمْ مرابعُها
ولا خلا من "أبي حفص" لها رَحِمُ
وللغزاةِ حصونٌ ضلَّ سادنُها
لا بدَّ مهما طغتْ يوماً ستنهدمُ
فارفع صلاتك فالأيامُ قادمةٌ
عند السُّرى تنجلي عن ليلِها الظُّلَمُ

***

ستون عاماً توالتْ في تواترها
وطارقُ الهمِّ يرديها وتلتئمُ
لا الغربُ أنصفها في محنةٍ عصَفتْ
ولا من الشرق أدنتْ رِفدَها الدِّيَمُ
مزاعمٌ من بني صِهْيَوْنَ موجعَةٌ
تهمي فلا شجرٌ يندى ولا عَنَمُ
فاستبشري "صخرةَ" الزُّهاد وانتظري
فالركنُ باقٍ.. فلا هدّوا ولا هَدَموا

والظلمُ رعدٌ له في الرّيح جَعْجَعَةٌ
ولن يَدومَ على محرابنا الصَّنَمُ
والحقُّ وقفةُ مكلومٍ تُدافعُها
عن الرَّدى ما تهاوتْ في المدى لُجُمُ
والسيفُ أصدقُ أنباءً إذا عَزَفَتْ
بيضُ المنى أو تبارى السيفُ والقلمُ
فاحملْ علينا رهانَ المجدِ مَكرُمَةً
تلقَ المواسمَ يُدنيها لنا الشَّمَمُ
واسلمْ فديتُكَ يا مسرى الأمين هَوَىً
لولاكَ ما كرُمتْ في الملتقى رُسُمُ
فلن يذِلَّ مقامٌ كنتَ رائدَه
ما دام في هذه الدنيا لنا قدَمُ

٢٠١٠/١/٢٠

□□

امتدادُ سُطور..

محمد عبد الناصر

مِنْ أوَّل السَّطْر نُقطة ..
في آخِر السَّطْر دَمْعَة ..
لا شَيْءَ .. قلبي .. غُبارٌ
شَظيَّةٌ مِنْ فراغ ..
بَقيَّةٌ مِنْ شَمْعَة ..!

***

وَمِنْ أوَّل السَّطْر خطٌّ طويلٌ
رمادُ انسحابٍ قديمْ ..
وَخَطُّ طريقْ ..
وتَرٌ جَفَّ .. صَوْتُ عَجوزْ ..
كلامٌ كثيرٌ يذوبُ،
ابْتِداءٌ على غيْرِ ما نتوقَّعُ،
ناسٌ يُطِلُّونَ .. مِنْ بَيْنِ أعْشابِ لَيْلٍ مُغْلَفْ ..!
وناسٌ يَروحونَ ..
خَشْخَشَةٌ بَيْنَ أحْراش تلٍّ مِنَ الوَرَق المُهْتَرئ ..
إفْتَرِضْ ..
أنْتَ ماذا ستفعَلُ بَيْنَ السُّطور الزّحام،
الكلام الكثير الّذي لسْتُ أذكُرُهُ الآنَ ؟
ماذا ستفعَلُ بَعْدَ إنْتِهاءِ الفراغ ؟!
إذا انْدَهَسَ العَسْكريُّ .. الإشارَةُ خضْراءُ،
كيْفَ ستَعْبُرُ ؟!
أنْتَ تعَوَّدْتَ تسْكُتُ، تسْمَعُ،
تُحْجِمُ عَنْ كُلِّ قولٍ ..
تخافُ الّذي لسْتَ تعْرِفُ،
تكْفُرُ بالمُمْكِناتِ .. وتُؤْمِنُ بالمُسْتَحيل،
وتَكْتُبُ مِنْ أوَّل السَّطْر نُقطَة ..!

***

قُلتُ : في آخِر السَّطْر قُبْلَةٌ ..
هَلْ تُصَدِّقُني ..؟!
لَيْسَ في آخِر السَّطْر إلاّ الّذي لا أراهُ .. ولا أنْتَ
شَيْءٌ جَديدٌ .. قنابلُ .. أوْ كوكبٌ مِنْ سَلامْ..!
إفْتَرِضْ ..
كانَ في أوَّل السَّطْر – سَطْرٍ قديمٍ جَميلْ –
كانَ لِلمَلكوتِ ولِلعِشْقِ والوَطنيَّةِ بَيْتٌ على شَجَرَةْ..
وَعلى فرْعِها كانَ ثمَّةَ أرْجوحَةٌ مِنْ إطارٍ وَحَبْلْ..
كانَ فيها عَصافيرُ ترْقُصُ .. برْكةُ ماءٍ بها سَمَكاتُ ذَهَبْ ..
وَفي آخِر السَّطْر كُلُّ الّذي قُلتُهُ لكَ هذا احْتَرَقْ..!!

أنتَ ماذا ستفعَلُ فوقَ بقايا الحَريق الجَديدِ ؟
علَى مَدْخل الشارع المُتحَرّكِ،
والحافِلاتِ الكَبيرَةِ،
نَبْض المَدائِن .. سُرْعَتِها الفائِقة ..
وَماذا ستفعَلُ بَعْدَ إبتِداءِ السُكون،
إذا خَلَقَ العَسْكريُّ الدَساتيرَ .. كُلُّ الإشاراتِ حَمْراءُ،
روحُك .. أمْ وَقفُ حالِكَ ؟
أمْ قولُ "آمينَ" خَلفَ الإمام
المُدَجَّج بالـ(حلم) ؟
في آخِرِ الكَلِماتِ ـ كما أنْتَ تَعْرِفُ ـ
في آخِرِ العَدِّ،
في آخِرِ السَطْر
دَمْعَة ..
وَآخِرُ دَمْعَة ..
وَمِنْ أوَّل السَّطْر
....
هذا مُمِلٌّ تمامًا !
سُطورٌ إلى اللانِهايةِ،
هذا الحَياةُ المَواتُ
الحَياةُ المَواتُ
الحَياةُ المَواتُ .. النُشورُ ..
إمْتِدادُ سُطورٌ ..

القاهرة في ٢٤-٢-٢٠١٠

❑❑

واقُدْساه

جرجس ناصيف

داع إلى القُدس يَستَعدي لهُ العَربا ... فما أصاخوا، ولا حَسّوا بمن نُكِبا

رَجَّ المَضَاجعَ، ما اهتزّوا، ولا ارتعشوا ... لذلك الرَّجِّ لا جَفناً ولا هُدُبا

لو أنَّ ميتاً يُنادي القُدسُ نخوتَهُ ... لاهتزَّ في التُّربِ يَنفي التُّربَ مصطحِبا

إذْ مَيّتُ الجسم متروكٌ إلى أمَدٍ ... يَرجو النُّشورَ. إليهِ كادَ أن يَثِبا

أمّا الكرامةُ إن ماتتْ فلا أمَلٌ ... ولا رَجاءٌ، ولو في الحَشْرِ، مُطّلبا

وإذ تبدّى لهُ أن ليسَ يَسْمَعُهُ ... حَيٌّ من العُرْبِ فيه القلبُ قد وَجَبا

فلا تَلُمْهُ إذا ما صارَ مَأمَلُهُ ... لدى القُبورِ وعندَ اللهِ مُرتَقِبا

أحنى على الجُرح، ثمّ ارتدَّ يَسألُهمْ ... أهل الرّسالاتِ والأبطالَ والنُّجبا

أولئكَ الصّيدُ من أفذاذِ أمّتِنا ... مِنَ الجُدودِ يُناديهمْ، ولا عَجَبا

يا نخوةَ الدّين في عَمْرٍو وفي عُمَرا! ... واوَيلَتاهُ وواقُدساهُ قد صُلِبا!

هيّا إلينا هُدًى، للهِ دَرُّكُمُ..! ... أما سَمِعتُمْ بما قد قيلَ وارتُكِبا..!؟

باللهِ، يا عَمْرُو! هل ضاعَ الجهادُ سُدًى ... وضاعَ من بعدِهِ الجهدُ الذي احتُسِبا؟

نجّيتَ قُدسَكَ من طغيانِ طاغيةٍ ... واليومَ يا عَمْرُو، عادَ القدسُ مُستلَبا

أولئكَ الطُّغمةُ اللائي أطحتَهُمُ ... بالسَّيفِ، عادوا وعادَ القدسُ مغتصَبا

ومزّقوا الأرضَ والأهلينَ فاصطرعوا ... وغابَ عنهُمْ حمامُ الأمْنِ مُغتربا[1]
وصاحَ فيهم غُرابُ البَيْنِ صَيحتَهُ ... فحاربَ البعض بعضاً، ساءَ مُحْتَرَبا
وأنتَ يا عُمرُ الفاروقُ! أيَّ هَوىً ... قد جئتَها الصخرة الشَمّاءَ مُصْطَحِبا؟
مَهوى الرّسول ومَسْراهُ الذي اتّصلتْ ... فيه السّماء بأرض صنَعَتْ عَجَبا
صلّيتَ فيهِ على حُبٍّ، بلا تِرةٍ، ... لتُبعِدَ الفِتنة النّكراءَ والحَرَبا
شيّدتَ بيتًا لدين اللهِ فاجترحوا ... فيه الرّزايا تُسوّي عَرشَهُ خِرَبا
من تحتهِ الأرضُ شُقّتْ كي تُقوّضَهُ ... معاولُ الكُفر، إن الشَرَّ قد حَزَبا
أيُعْجِبَنَّكَ ما آلتْ إليهِ بنا ... مَطابخُ الغربِ مَكشوفاً ومُحْتَجِبا؟
باللهِ جئنا بفاروقٍ يُعلّمُنا ... أنّ العروبة والإسلامَ والقُضُبا
ثلاثةٌ علّموا الدّنيا مَناقِبَهُمْ ... الحُبَّ والصِّدقَ والعَدلَ الذي وَجَبا
لعلّما ترعوي الغِربانُ حينئذٍ ... ويَستفيقُ الذي في غَيِّهِ نَشِبا

***

ويا ابنَ مروانَ ما ننسى مآثِرَكُمْ ... ولا المُصلّى الذي علّيتَ والقُبَبا
هلا التفتَّ إلينا بعدَ خَيبتِنا؟ ... إنّ الكبيرَ حليمٌ يَحفظُ النّسَبا
أولئكَ البُرْصُ من صِهيونَ وَيحَهُمُ ... قد نجّسُوا المَسجدَ الأقصى وما كَتَبا
هلا إليهِمْ بحجّاجٍ يعلِّمُهُم ... أنَّ العروبة والإسلامَ بيتُ إبا[2]!

***

ويا ابن أيّوبَ هذا القُدسُ يسألُكمْ ... فعاوِدوا الكرَّ إن القُدسَ قد غُلِبا
عوّدتُمُ القُدسَ يومَ الرّوعِ غَوثَكُمُ ... وصاحبُ الغوث غوّاثٌ كما دَأبا

([1]) اصطرعوا: أي الأهلون.
([2]) إبا: إباء (قصر المهموز تخفيفا).

أما رأيتُمْ إليه اليومَ قد هُتِكتْ فيهِ المَحارمُ ما قد بانَ أو حُجبا
إليهِ عجِّلْ أبا أيّوب! ما برحَتْ خيولكَ البيضُ في أعقابهمْ خَبَبا
إركبْ خُيولكَ، خيلُ اللهِ مُسرَجةٌ تهفوا إلى الحربِ لا تأبى لها طلبا
سُرعانَ سُرعان! في حِطّينَ مَوعِدُكُمْ فبادر السّيفَ مَصقولاً ومُنتخَبا
طهِّرْ تُراباً طهوراً من دناستِهِمْ وأعل في المَسجِدِ الأقصى لهُ الرُّتَبا

***

ويا ابنَ آمنةٍ تلكَ التي ولدَتْ خيرَ البَريّةِ لا زوراً ولا كذِبا
إسراؤكَ اليومَ مَرْجوٌّ فهبهُ لنا فيَفضَحَ الظُّلمَةَ السُّودا فتنسَحِبا
عَرِّجْ على صَخرةِ الأقداسِ ثانيةً عَرِّجْ ترَ الدّينَ من حَوليها قد عَزَبا
أبناءُ خَيبَرَ مازالوا بمَكرِهِمْ كما الأفاعي تمُجُّ السمَّ مُحتَلبا
اضرُبْ بسَيفِكَ جُزَّ الهامَ قد بَطِرَتْ ولا دَواءٌ بغيرِ السيفِ إن ضَرَبا
نالوا من القُدس كالجُرذانِ قد نقبوا وكادَ يسقُطُ بيتُ اللهِ مُنقلبا
وما تحرَّكَ للأسيادِ نبْضُ يَدٍ ولا تحمّسَ قلبٌ يطلبُ الغَلبا
طيراً أبابيلَ أرسِلْ، يا ابنَ آمنةٍ تقلَعْ خيامَهُمُ الأوتادَ والطُّنُبا
ويا ابنَ مَريمَ! يا عيسى الذي وَطِئتْ أقدامُهُ القُدسَ. فاهتزَّتْ لما نُهِبا
من هَيكلِ اللهِ قد طرَدْتَ عُصبتَهُمْ فهاتِ سَيفاً يسوّي الأرضَ بالغُرَبا
بل هاتِ أكثرَ إنّ القومَ قد دَربوا ومارسوا الإثمَ موروثاً ومُجتلبا
وصنّعوهُ وفاقوا في صِناعتِهِ وأفسدوا الدّينَ والعِلمَ الذي اكتسِبا
ويا ابنَ مَريَمَ صارَ القُدسُ، واحَزَني! يُصدِّرُ الحربَ والتدميرَ والرَّهَبا
إنَ الصَّهاينةَ التُّجارَ قد عَمَهوا، ضَلالُهم فاقَ حَدَّ الضلّ وانشَعَبا

واستعْبدوا الغَربَ في تحقيق غايتِهِمْ ... فصارَ كُلٌّ إلى صِهْيون مُنتسِبا
والكلُّ يغزو ويَحميهِمْ، ولا حَرَجٌ ... يُزوِّرُ العَدلَ والأديانَ والأدَبا
وزوّروا مَنطِقَ الأحداثِ واقترفوا ... كلَّ الجرائِمِ كيما يُضعفوا العَرَبا
من أجل صِهيونَ قد دانوا بدينِهِمُ ... وخاصَموا الله، والأخلاقَ والكُتُبا
وبايعوا الشَّرَّ والشَيطانَ ما خَجِلوا، ... ساء الذي كانَ مُختاراً ومُنتخِبا
وفوقَ هذا فما عادَ السَّماحُ ولا ... تلكَ المَزاعِمُ إلاّ مَطْمَعًا خَصِبا
أبدِلْ صليبَك تلكَ الحالُ قد أزِمَتْ ... وأطفِئِ الشرَّ، فرِّجْ هذِهِ الكُرَبا
فيَعلَمَ الغَربُ أنَ الحَقَّ مُنتصِرٌ ... يَوماً على البُطل مهما صالَ أو صَخبا

٢٦/ ٩/ ٢٠٠٩

□□

النائمون وقوفاً!

عبد الإله الرحيل

∂

*... بعد عدة طعنات في القلب، كنت أكابر وأقول: "إن هناك خطأ ما في هذا العالم ولا علاقة للمرأة بهذا الخطأ... الخطأ يكمن فينا نحن الرجال".

مرت أمام عيني أشعة مختلطة الألوان من الفرح عندما رأيت السماء تهزج بالبرق. تذكرت أنني في مثل هذا المساء؛ منذ عام مضى تزوجت للمرة الثانية، وفي ذلك المساء الشتائي قالت ندى، أقصد زوجتي الثانية؛ بعدما رأتني أفكُّ ربطة العنق:

ـ ما زلنا في المساء، فهل نسيت وعدك؟...

أعدت ربطة العنق فأحكمتها على ياقة قميصي وانطلقت باحثاً عن الشمعة التي وعدتها بها؛ تلك الشمعة يجب أن تكون بطول متر وذات لون برتقالي.

أعياني البحث وأنا ألوب في الأسواق والشوارع... كل الألوان كانت موجودة إلا اللون البرتقالي... هل كانت ندى تعرف أن هذا اللون سيكون مفقوداً فألحت في طلبه؟...

... يهمي المطر غزيراً. أرفع رأسي إلى السماء؛ لعلها تتعاطف معي فتتوقف ولو لفترة قصيرة عن هذا الزخ الذي جاء ليكبل خطواتي؛ وأضحى يشلُّ تفكيري عن أمكنة أخرى قد أجد فيها شمعة برتقالية.

... أقف مع أشخاص تحت مظلة لموقف الحافلات. تتزاحم الأجساد؛ كلٌّ يبحث عن موضع لقدميه. أراقب البخار الذي يخرج من الأنوف والأفواه ثم سرعان ما يتلاشى في الفضاء. تمر سيارة مسرعة، زجاج نوافذها قاتم؛ وإذ تتناثر المياه من عجلاتها على الثياب، أسمع شتيمة بصوت عالٍ من امرأة لا بد من أنها جاوزت الأربعين. ألحظ شتائم صامتة على بقية الوجوه... فكرت أن أسأل المرأة؛ لماذا شتمت بكلمة جارحة وبذيئة..؟ لكنني إذ تمعنت في وجهها الغاضب، فقد أنكفأ لساني إلى داخل فمي... وأنا ألعن خوفي... وتلك اللحظة التي خرجت فيها باحثاً عن الشمعة!!

●

*... يا ندى!... أعرف أن أحب الألوان إليك هو اللون البرتقالي؛ حتى ثوبك الطويل الشفاف؛ الذي يتناسب مع طول قامتك... أعرف أنه برتقالي.. كل الأشياء في غرفتنا الصغيرة في هذه المدينة الزئبقية... جعلت منها لوناً برتقالياً... إنه لونك المفضل... ليكن، فهذا شأنك... ولكن لو أنني عدت دون تلك الشمعة... فماذا ستقولين؟...

... وصلت الأوجاع إلى فقرات الرقبة؛ بعد خراب في صمامي القلب: "توسع في الأبهر وتضيق في التاجي"... وقد نصحني الأطباء بلهجة؛ لا تخلو من الحزم؛ بأن أبتعد عن البرد... وعن كل المنغصات العصبية...

... أمراضي طبيعية ـ يا ندى! ـ ... أن أسمع صراخ القلب فأزجره. أن أتلوى ألماً من فقرات الرقبة... فأسرع إلى الفراش وأحاول أن أحلم بعالم جميل... أن تدمع عيناي وأنا أتابع أخبار الحروب والمجاعات والانتخابات المزورة والهزات الأرضية.. فأمسح دموعي؛ لأن علي أن أسارع إلى أقراص القلب المهدئة، فأبتلع واحدة... وبعد نصف ساعة علي أن أبتلع واحدة أخرى تحسباً لنزق القلب وردود أفعاله... لكنني أتساءل بقهر؛ لماذا وعدتك في ليلة ميلادك بالشمعة البرتقالية؟...

⊂

*... منذ سنة تعرّفت إلى ندى بطريق المصادفة. ما بين الظهيرة والعصر؛ زارتني في مكان عملي. ذكرتني أنها كتبت إلي رسالتين مغفلتيْ الاسم... هززت رأسي موافقاً. ذكرتني أنها هاتفتني ثلاث مرات؛ فهززت؛ كذلك، رأسي موافقاً.

قلت: صوتك كان خجولاً!

اكتفت ببسمة. أضفت: كان صوتك يحمل شيئاً من الانكسار... مدت يدها إلى حقيبتها لتشعل سيجارة، قلت؛ وأنا أتأمل ساقيها الممتلئين:

ـ أين فرحك الداخلي؟

... أطفأت سيجارتها بطريقة عصبية؛ وعندما انسدل شعرها الأشقر على جبينها، ليلامس بعضه أهداب عينيها... انكمشت على ذاتي، وأنا أتوه فرحاً بقميصها البرتقالي، بعد أن نظرت إلي خطفاً؛ قالت بلهجة، لم أستطع أن أميزها، أكانت لهجته فرح أم أنها لهجة حزن:

ـ كان (ديو جينز) ـ يحمل فانوساً في النهار بحثاً عن الفرح!...

تركتني ندى في ذلك المساء حائراً...

أحسست أنني بذرة صغيرة ألقيت في أرض خاصمها المطر؛ وأنني سأنمو عندما يأتي

المطر. ظلت؛ تلك الشامة المنمنمة على ظاهر يد ندى اليمنى... تلاحقني؛ وأنا أتمنى عالماً أفضل من هذا الذي نعيش. ارتفعت تلك البذرة من شقوق الأرض؛ احتضنت الشامة في يد ندى..

قالت البذرة: وهناك أمور نعيشها أكثر ما نفكر بها.

قالت الشامة: خلقت لأكون في يد امرأة حزينة.

قالت البذرة: الحياة مدٌّ وجزر؛ حزن وفرح وإقدام...

قالت الشامة: أنا على ظاهر يد امرأة؛ ما إن تشرق شمسها للحظات حتى تحجبها الغيوم.

قالت البذرة: أنا رجل متزوج قرئت فاتحة القرآن في ليلة زواجه.

قالت الشامة: أنا امرأة تزوجت باسم الآب والابن والروح القدس؛ وفي لحظة مفاجئة.. صرت أرملة!

... تنبهت؛ في غروب خريفي؛ إلى عيني ندى العسليتين المفتوحتين على عالم الدهشة وهي تربت على يدي التي كانت تحتضن يدها في لحظة الوداع اليومية... اعتذرت عن شرودي؛ وعندما بقيت وحيداً وراء طاولتي؛ كان قميصها البرتقالي يملأ غرفتي... أدرت مؤشر المذياع لأنتهي من حالة ارتطام الموج بصخور الشاطئ... جاءني الصوت دافئاً؛ فأحسست بالخشوع، "قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها، إن كان قميصه قُدَّ من قبل فصدقت وهو من الكاذبين؛ وإن كان قميصه قُدَّ من دبر فكذبت وهو من الصادقين..." ارتعدت ثم بكيت...

≠

*... عيناها تتغرسان في الطريق بعد أن انحدرنا ببطء من الجبل. حاولت أن أكسر عالم الصمت بحكاية مضحكة.

قالت: هذا زمان المراوغة والنفاق.

أحسست أن قدمي انزلقت بمادة لزجة ورحت أهوي متدحرجاً إلى الأسفل... أريد أن أتوقف عن هذا الزوغان لعلني أكتفي بمراقبة وجوه الناس في حيادتها وعدائيتها...

تقول بعفوية: أتعرف ماذا أتمنى الآن؟...

أنظر في أعماق عينيها؛ تستطرد باسمة:

ـ كم أحب أن أكون على مقربة من البحر... لأغرق!!...

... تشابكت أصابعي بأصابعها؛ أحسست ببرودتها؛ ضغطت بيدي لأعطيها شيئاً من الدفء؛ وربما لأطرد العكر العابر الذي وفد إليَّ فجأة...

... هي ذي روابي النفس تتفتح... هو ذا يؤيؤ الروح يضحك بصوت عال... عندما سمعت ضحكة صبية وقد تأبطت ذراع فتاها...

قلت: لو أننا في غرفة نائسة الضوء!...
قالت: لا أحبُّ اللحظات العابرة.
توقفت. أسندت جسدي إلى جدار أثري. مدت يدها لنتابع مشيتنا؛ قلت:
"قد قال لي يوماً أبي:
إن جئت يا ولدي المدينة كالغريب
وغدوت تلعق من ثراها البؤس
في الليل الكئيب
قد تشتهي فيها الصديق أو الحبيب
إن صرت يا ولدي غريباً في الزحام
أو صارت الدنيا امتهاناً في امتهان
تقول: لكنني (....)
أقاطعها: قانوننا نكيفه كما نريد...
تقول: سنلتقي!...

≡

*... ألوذ بالجدران محتمياً من المطر... رحت أفكر بالطوفان. غبطت الجبال، لأن الطوفان لا يغمرها. كيف يمكن لي أن أصل إلى مغارة أو كهفٍ في جبل لأشعل النار.. فأشعر بالدفء وأتلذذ بوحدتي.

يطرد الرعد أفكاري المتلاحقة... لكنني، مثل ومضة البرق؛ أتذكر شمعة ندى البرتقالية...

كيف يمكن أن أعود دون شمعة؟... إنني فوق منحدر يفرد أجنحته الشرسة ليلتهم روحي ويفتت جسدي... لم لا أستعين بذلك المخمور الذي يتهادى على مقربة مني... أريد أن أسأله عن مكان أجد فيه الشمعة...

أنتظره، وأنا ألصق ظهري إلى الحائط، وقبل أن أبادره بسؤالي؛ يقول: "أنا... أنا جائع..."!... أمدُّ يدي إلى جيبي لأقدم له مبلغاً يسد به رمقه؛ وإذ أتذكر الشمعة وأنني قد أعود دونها إن قدمت المبلغ لذلك المخمور... فإنني أسحب يدي من جيبي... وأشير إلى مطعم قريب!

... أسند كتفه إلى الحائط. تدلى رأسه إلى الأسفل؛ التصقت ذقنه بصدره؛ ثم قال بصعوبة: "أعـ... أعرف". اقترب بأذني من فمه... أحاول أن أفهم بقية الكلمات التي تضيع حروفها... يتأوه قائلاً:

– ... "خا.. خانني دهري!.. خا... خانني.. ظر... ظرفي..."

... أمسكت بكتفه؛ وسألته بقهر:

ـ أين أجد شمعة برتقالية؟..

... مد يده إلى جيب ثوبه الداخلي وأخرج قنينة... ارتشف منها رشفة طويلة، وبعد أن مسح شفتيه بباطن كفه... رفع القنينة حتى صارت بموازاة عيني... ثم قال وهو يهز القنينة:

ـ ها... هذه... شمـ... شمعة... بر... برتقالية!..

.. ابتعدت عنه وأصداء ضحكته تدوي في أذني... لكن علي على الرغم من المطر والبرد... أن أبحث عن الشمعة..

... لماذا لا أعود إلى البيت وأعترف لندى بكل شيء؟... أعرف أنها ستصدقني عندما ترى ثيابي وتلحظ تعبي... فلماذا هذا الإصرار والمكابرة لكي أعود بالشمعة؟..

... في زقاق مزدحم وضيق، رأيت ناراً تتأجج في صفيحة معدنية أمام محرس حارس ليلي... لن أسأل الحارس عن الشمعة... لكنني سأسأله عن الوقت؛ بعد أن وضعت ساعتي في جيب بنطالي...

... أجابني؛ وهو يضع قطعة خشبية في الصفيحة:

ـ منذ زمن بعيد هجرت الساعات... سأنتظر الصباح لأعود إلى البيت...

... أفرك يدي بعضها ببعض فوق نار الصفيحة؛ وربما بلهجة حزينة؛ سألته:

ـ كيف لي أن أستريح؟..

نظر إلي مستغرباً.. ثم قال:

ـ اذهب إلى المقبرة وتأمل القبور!

... أحسست أنني لو وقفت دقائق أخرى فإنني سأموت. علي أن أمشي؛ إن أحداً لن يموت وهو يمشي؛ إلا إذا جاءته رصاصة برتقالية طائشة؛ أو أن سيارة دهسته... علي أن أتحرك بعيداً عن المحرس والحارس والنار!

≈

*... السماء فوقي تتوهج بالنجوم. أمد يدي إلى التراب لأتأكد من جفافه. أحس وأنا أتكئ على حجارة قبر بالدفء. أغمض عيني، أدخل ملكوت سماء موغلة في أعماق التاريخ. رؤوس كثيرة ترتفع من قبورها... أعرفها واحداً... واحداً: ابن خلدون، زياد بن أبيه، النعمان بن بشير الأنصاري، الفرزدق، جرير، عبد الله بن الزبير، ابن رشد، المختار بن أبي عبيد الثقفي (....).. أفتح عيني عجباً ودهشة؛ يعود الصمت ليخيم على عالم المقبرة... أضع يدي تحت رأسي... وعندما أغمض عيني... أرى ميكافيللي وهو يهز كتاب (الأمير) بيده... أشير إليه أن يبتعد بكتابه عن بصري.. وأتمتم: "الانتهازي كالقرد حين يصل يعطيك قفاه.."... ينظر إلي ميكافيللي نظرة... أقع في حيرة في تفسيرها... وعندما لمحت طيف بسمته على وجهه؛ قال:

"حتى القرد عندما صار يصل... لم يعد يعطيك قفاه؛ إنه يوفر استعراضها لمرحلة أخرى..".

... يغزوني تعب كثيف!...

... أريد أن أبحث عن إغفاءة قصيرة...

... أحس يداً ناعمة تلامس جبيني؛ أسمعها تقول:

ـ "ابقَ هادئاً!... فأنا (سوادة)؛ زوجة يزيد...".

أمدُّ يدي إلى فمي... تتلمس يدي اليد الأخرى... أتلمس صدري... فمي.. أتأكد من وجود لساني...

أهمس خائفاً من أن أموت فجأة، ولا أعود بالشمعة البرتقالية التي تنتظرها ندى... أرى بسمة (سوادة) فأقاوم الخوف... أمشي بعيداً في دروب التاريخ... أتذكر أن يزيداً شغف بجاريتين تحسنان الغناء... هما (سلامة) و(حبّابة)؛ وعندما اشترى حبّابة؛ فقد أرغمه أخوه سليمان على التخلي عنها... حيث بيعت إلى رجل في مصر... ولم تمض أربع سنوات على أمر حبّابة؛ حتى كان يزيد قد تبوأ الخلافة...

أسألها مرتبكا: "سوادة!... هل سألت يزيداً إن كان مازال يحب حبّابة؟..".

.. بعد أن هزت رأسها؛ قالت:

ـ جئت بها من مصر وتركتها في غرفتي مع يزيد!..

.... أعوم فوق العالم بقلب تراكمت فيه الأسئلة وأنا في هذه المقبرة... في هذه المدينة المراوغة.... أحلم بشروق الشمس؛ لكن أعصاباً غاية في الدقة في أذني تسمع أنين روحي وأسئلتي المفتوحة على عالم يكيل لنا الصفعات من كل الجهات وفي كل الأوقات...

... لا أريد أن أتوقف عند حزن يزيد بعد موت حبّابة في ظروف غامضة... كان همي الوحيد أن أسأل (سوادة) عن الشمعة البرتقالية!!

.. نهضت سوادة؛ وراح ثوبها البرتقالي الشفاف يلامس تراب المقبرة، وبعد أن غابت قليلاً... عادت وهي تحمل الشمعة التي نزف جسدي في البحث عنها..

... عدت بالشمعة.. مهرولاً تارة وراكضاً تارة أخرى، هل تراني شكرت سوادة على الشمعة أم أنني نسيت عالم الكلام؟...

• • •

*... وقفت أمام الباب؛ انتابتني حالة رعب وأنا أنظر إلى قدمي الحافيتين... لابد من أنني أضعت مفتاح الباب... عكفت سبابتي ونقرت على الباب..

قربت أنفي من الباب إلى حد الملامسة... شممت رائحة ندى... أعرف رائحة جسد ندى التي تسري مع دورتي الدموية من بين آلاف النساء. لا بد من أنها تعبت من انتظاري!... عاودت النقر على الباب بضربات أقوى هذه المرة...

... عندما فتح الباب؛ لم أقو على الوقوف؛ كان الرجل الذي صادفته مخموراً هو الذي فتح الباب... أشار لي أن أدخل والخنجر في يده... إشارة لا تقبل المناقشة أو التردد...

... نسيت الشمعة البرتقالية خارجاً...

... نظرت إلى ندى وهي تلبس ثوباً أبيض شفافاً... لم يكن باستطاعتي أن أسألها؛ حتى ولا بإشارة من عيني... كانت تجلس على الكرسي وقد وضعت رجلاً على رجل.. كان كل شيء في أعماقي يرتجف.. بطرف عينيها نظرت إلي... أشارت بيدها إلى ورقة موضوعة على كرسي آخر... تقدمت متعثر الخطوات... حملت الورقة... وعندما قرأتها؛ وهي ممهورة بخاتم المحكمة... وتقضي بالتفريق بينها وبيني... أحسست بأن كل شيء في هذا العالم راح يتأرجح بي... حاولت؛ على الرغم من هذه المفاجأة التي لم تكن لتخطر ببالي؛ أن ابتسم.. حاولت أن أرسم على شفتي بسمة... بت خائفاً من السقوط على الأرض... لا أريد لهذا الغريب.. أن يضحك ضحكة الانتصار... تخيلت أن ورقة أخرى... كتبتها في ليلة مطر وضيق... وأنني وضعتها في جيب قميصي الداخلي... مددت يدي؛ انتزعتها على مهل... وقرأتها على مهل:

"سيدتي... سيدة الكل التي يطلع من ضحكتها النهار...

من نصف قرن وأنا أقاوم التتار..

بالشعر، أو بالنثر، أو بالحب

أو باللون؛ أو بالغزل الجميل...

أو بالطين والفخّار...

بدمعة تسيل من أصابع الغيتار..

فلا تشكي أبداً بقدرة القصيدة

فربما ينتصر الشعر على جحافل

التتار..."(٢)

*... أشار المخمور بخنجره لكي أخرج... لو أن نظرة واحدة من ندى أفهمتني أنها لي لكنت قاومت حتى... حتى الموت... لكن ندى أدارت لي ظهرها!

***

... خرجت مغسولاً بانكسار القلب!...

... لم أعد أفكر إلا في العودة إلى المقبرة...

... سأسأل (سوادة) عن (حبّابة). سأجثو أمامها على ركبتي... وأطلب إليها؛ وأنا مكسور القلب... أن تشرح لي عن هذه الأشياء الغامضة في هذا العالم.. سأسألها عن الهزات الأرضية ومؤامرات البشر... سأسألها عن تلوث البيئة وهل وصل هذا التلوث إلى دمائنا... فصار الواحد منها "يحمل في الداخل ضده.."؟..

... تهاوى جسد المخمور على أرض الغرفة؛ تدحرج الخنجر مبتعداً عنه... تقدمت لأحمل الخنجر وأدسه في واحدة من جيوبي الفارغة... نظرت إلى الورقة التي كانت معي... تقدمت

ووضعتها في الجيب الخارجي لجاكيت المخمور... الذي راح يعلو شخيره!...

... تقدمت من كرسي ندى ودفعته لتكون في مواجهتي...

... كانت ندى نائمة!...

... فتحت الباب وعدت بالشمعة البرتقالية ووضعتها في ركن الغرفة قبالة ندى... لا بد من أنها ستراها عندما تستيقظ...

... أحس أن نقاطاً من الخدر بدأت تتساقط في فمي... وتأخذ طريقها إلى معدتي على مهل...

... هل صرخت أم تراني هممت: "سوادة!... لم هذا الكذب وهذا النفاق وهذا الفساد يغزو عالمنا؟... لم صار الأخ يكره أخاه إلى درجة الحقد؟... لم صار الابن يتمنى موت أبيه في أقرب فرصة؟.. لم تمدد قانون الغاب وتمطى حتى سد علينا منافذ الهواء؟.."

... هل فتحت ندى عينيها أم أن خيالي أوهمني بذلك؟... لا بد من أن نقاط الخدر وصلت إلى القلب بعد أن امتزجت بالدورة الدموية... لا بد من أن الخدر وصل إلى دماغي... فأحس ارتخاء في عيني... أتراجع إلى الخلف... أسند ظهري إلى الحائط... أحاول جاهداً أن أقاوم ارتخاء العينين وذبولهما... لا أريد أن أنام.. فما زالت أسئلتي بحاجة إلى إجابات... لا بد من أن "عورة عمرو بن العاص ما زالت معاصرة لزماننا.." لكنها تتزيا بأشكال أخرى وبشر آخرين... لا أريد أن أنام في غرفة تفوح منها رائحة الخمر... وامرأة تنكرت لي في أول فرصة!...

... صرخت: وامعتصماه!!...

... فتح المخمور عينيه بكسل... قال: لن يسمعك!... سمعت صرير كرسي ندى... وعندما صار وجهها قبالة وجهي؛ قالت:

ـ لا يريد أن يسمعنا!...

***

... هرولت إلى الباب... فتحته بعنف... ركضت في الشوارع حافياً؛ تطاير التعب من جسدي... تلاشى القهر من روحي... ظللت أركض... حتى وجدت نفسي في الصحراء... وحيداً.

* إشارتان:

١ـ مقطع من قصيدة لفاروق جويدة.

٢ـ مقطع من قصيدة "صانع النساء" لنزار قباني.

سَلام

د. أحمد علي محمّد

كان النهار قد انتصف، وكانت الهاجرة قد ألقت بصدرها المنهك على الرمضاء، هناك في وسط مدينة إربد، التي تستقبل عادة الشمس طوال ساعات النهار، وسائر فصول السنة. ومع ذلك لم تشبع جدرانها البيض من امتصاص أشعتها الذهبية بنهم، ولا تملّ شوارعها من ارتشاف ضوئها الباهر بشهية. من أجل ذلك اعتادت على استقبال شمسها بمزيد من الشوق وبكثير من السرور على الدوام. وأما أغلب نسائها فكن لا يخفين وجوههن عن الشمس، ولا يخفين صدورهن عنها أيضاً، ليرى الناظر إليهن بعضاً من سناء الشمس وجزءاً من وميضها.

في منتصف ذلك النهار كان لا بدّ لسلام الفتاة اليرموكية من أن تخلو ـ كما تفعل سائر أترابها من الفتيات الناعمات ـ إلى ركن ظليل، وكان لا بدّ لها من أن تمنع الضوء الذهبي من أن يحولها إلى سنبلة كسائر السنابل في الحقول المترامية، وريحانة من رياحين البراري الواسعة، وكان عليها أن تجعل العبير الذي كان يغرق المكان الفسيح أسير غرفة نومها فحسب، ولكنها زهدت بما تراه النساء كنزاً ثميناً، فانداحت وراء الكلمات، وغاصت في عوالم المعاني، وجعلت عينيها كهفاً سحيقاً يختزن أسئلة سرية لا يدرك الإنسان لها قرارة، وذلك حين آثرت متابعة بعض جلسات مؤتمر النقد الأدبي. كلما أرسلت نظري إلى الغرب قليلاً من مدينة إربد تبدت لي صورة من صور سلام، فأصغي حينئذ إلى نشيج صوتها وهي تئن وتهدل، بيد أن صوتها المتقطع لا ينِي يستحيل في أذني صراخاً عنيفاً ليدخلني في بطن العدم، ويرميني في جوف النسيان، ثم أسأل نفسي حائراً من أي العوالم جاءت، وفي أي الأرضين نبتت، وما الأفق الذي يقدر على طي كلماتها، وما سرُّ صبغة الورس البادية في سمرة وجنتيها العروبيتين، وما حكاية الشموخ في أنفها المسنن، وحاجبها المزجج، وشفتيها الرقيقتين؟

ظللتُ أحاور نفسي، وهي غارقة في عطرها، وكأنها تسمعني، بيد أنها في الحقيقة بعيدة عني كالشمس، وفي الحلم قريبة مني كالظل، وكنت وأنا أشيح بوجهي عن الناحية الغربية من المدينة، أتشهى كلماتها كما يتشهى كهل عودة الشباب، وكما تتشهى أرض اليرموك عودة المطر، ولطالما قلت لنفسي كأن "سلام" بقية من سيف خالد، وقطعة من كلام عمر، وهي فوق ذلك كله بجسدها المتطاول الأشم ـ وقد بدت كزجاجة ضوء ـ لا تأمن من أن تكون نهبى لأولئك الذين تثبتوا في الجهة الغربية على مقربة من المدينة الوادعة المطمئنة، بينما ذهل المؤتمرون عن ذلك مكتفين بتقاذف اللقم الحارة والباردة في الحلوق، واحتساء المرق اللذيذ، وابتلاع سلطات

الخضار المتنوعة.

في قاعة الضيافة، عقب انتهاء جلسات المؤتمر تركت "سلام" جسدها على كرسي قريب مني، وكان رجل شره النظرات قبيح الشكل يهيمن بعينيه على الجزء الغربي من صدرها، مخترقاً ببصره غلالة القميص الرقيق الذي يصرّ نهديها الصغيرين، إذ كان صدرها من جهته شبه مكشوف، ورأيتني أستنكر الحال التي أضحت في ضوئها تلك الفتاة اليرموكية عرضة لنظرات رجل خبيث، يسلط كل هواجسه المفترسة على صدرها من دون حياء، وعلى مرأى المؤتمرين جميعاً، وما من أحد من الحاضرين الشاهدين إلا ورنا نحوها، وما من أحد منهم إلا تملكته الأمنيات بأن يجعل من جسده درعاً يحمي صدرها الصغير من نظرات رجل متوحش، ولكن قضت العادة في مثل هذه المناسبات، أن يكظم المرء غيظه، ويكتفي بالتبسم مهما كانت المواقف عصيبة.

كلما أمعن الرجل في افتراس صدرها بنظراته الحادة، أمعنت سلام في إرسال نظراتها إليّ مستنجدة، وقد تمنيت أن أصنع شيئاً، وعيناها البنيتان تنسجان في الأفق دوائر لا تتناهى، وأنا لا أملك إلا أن أدور في فلك عينيها الرحب، ثم لا أجد متعة في الحياة مثل تلك التي أجدها حين أمتع نظري بوجهها الجميل، والذي عذبني أنّ الرجل حين لاحظ أنّ عيني غرست في وجنتيها، كما غرست أشجار الزيتون في تلال إربد، قام على الفور ووضع كرسيه بيننا، مختصراً مسافة ضيقة كان قد سبح فيها بصري ساعة، حينئذ أحسست أن الشمس اندحرت بالغياب، والقلب كفّ عن الخفقان، والسهول طويت كما تطوى الثياب، ثم غدت دنياي بعد ذلك أضيق من ثقب إبرة، ولم أجد من أمري إلا أن أفتح حقيبتي وأدسّ فيها أوراقي وأوهامي ثم أتعجل الانصراف.

□□

فتاة المعطف الجلدي

امتنان الصمادي*

ارتدت ندى التي لم تبلغ الثلاثين ربيعاً المعطف المصنوع من الجلد الطبيعي، وعيناها لا تفارقان المرآة حيث الإحساس بالزهو يمتد إلى قامتها فيبرز جمالها مع كل حركة يسمح بها الضوء المنعكس على أرضية الغرفة ليمرر لمعان الجلد الطبيعي فيخطف بصرها بخبث فلا تعود ترى غير معطف الجلد الثمين، لم يترك اللمعان الجلدي لها فرصة التفكير للحظة بالكم الأيسر الذي أصابه بعض التمزق وهو يختال على جسد مديرة دار رعاية الأيتام عندما ارتدته في العام الماضي، فما يهمها الآن أنه صار لها وتستطيع أن تخرج به للقاء زكريا المنتظر منذ ساعة عند محطة الحافلات يحسب لقدومها دقائق العمر الجديد في علاقتهما التي ستتوج بطلب يدها للزواج.

سارت في الشارع بفخر لم تعتد عليه من قبل، وأخذت تنظر في وجوه المارة فهذه هي المرة الأولى التي تمنح نظرها لذة الولوج إلى عيون الناس بثقة بعد أن كانت تنظر إلى أقدامهم لتداري حضورها في زمنهم الجميل، شرعت توزع الابتسامات كلما غازلها حزام المعطف الجلدي المصاب بالعطب في كمه الأيسر ورغم أن برودة هواء الشتاء تجد طريقها بسهولة إلى جسدها بسبب هذا التلف إلا أنها ابتلعت البرد وحمدت الله، فالتمزق في كم اليد اليسرى ذات الحركة القليلة لذا لن يظهر للعيان، ولا يمكن لزكريا أن يتنبه له.

تعجبت من أمر هذا التمزق، فما دامت مديرة الدار تستخدم يدها اليمنى بإتقان لتكتب الخطب الجميلة التي تدر أموالاً جيدة علي الدار، وتلوح بها أثناء إلقاء خطبها أمام المسؤولين والزائرين، فلماذا كان التمزق في كم اليد اليسرى إذن؟؟

انحنت قليلاً وهي تسير في الشارع الممتلئ بالمارة لترى أطراف المعطف المنساب على جسدها، ورغم أنها أقصر بكثير من المديرة لكنها سعدت عندما أدركت مقدار تناسقه مع البنطال المقلم بخطوط بيضاء عريضة الذي وهبتها إياه إحدى الجارات عندما أمضت فتاة المعطف يوما بصحبة أبنائها أثناء إبرام مواعيد لزياراتها الترفيهية، وقد أنساها التناسق اللوني خروجه من عالم الموضة،

فكرت في المعطف مرة أخرى إذ يبدو أن الله قدر ذلك التمزق في كمه الأيسر لينتهي لها، في حين كانت هي ترتجف من البرد تحت كنزتها الشتوية المصنوعة من خيوط النايلون فتحرق جلدها قبل أن تدفئه، وكانت تكتفي بأن تستدعي شعوراً بالدفء يتسرب إليها كلما نظرت إلى

* أديبة من الأردن.

المعطف الذي يرتدي المديرة بحنان أو أي قطعة من الجلد الطبيعي التي تغص بها خزائن المديرة فتعطيها الحق في استبدال القطع كل يوم كما تستبدل ندى أكياس القمامة في سلال مهملات الدار التي تعمل بها منذ سنين.

ما زال الشارع طويلاً للوصول إلى موقف الحافلة لكن السير ممتع بين المارة الذين يتزاحمون من حولها، ربما لأنهم يرغبون بملامسة المعطف للتأكد من كونه مصنوعاً من جلد طبيعي، وراودها خاطر إذا أحست بتزايدهم حولها ستقول لهم إنه جديد أولاً، ومصنوع من الجلد الطبيعي ثانياً، لكنها ظلت تسير مكتفية بأن تعب من الإحساس بالانتشاء، وقد تمنت لأول مرة لو أن السماء تغدق عليها بالكثير من المطر كي تأنس بمنظره وهو ينزلق عن المعطف ولا يجرؤ على اقتحام جسدها. وضعت يدها اليمنى في جيب المعطف، حركت أصابعها حركة دائرية داخل الجيب، وازدادت السعادة عندما تأكدت أنه ليس مثقوباً إذ لا يعقل أن يكون جيب معطف المديرة مثقوباً!!

همت في مشيتها قليلاً لتجاري إيقاع سعادة متسارع بدأ يجر معه خطواتها رغماً عن وقارها المعتاد، أخذت تهدئ من حركة الحزام الجلدي التي لا تنفك تعلن أن ثمة فرحاً بات يسكن هذا الجسد.

تمتمت بشفتين مرتجفتين من شدة البرد: جديد إنه جديد ولن يصدق زكريا أنه غير ذلك، لن أحرك يدي اليسرى كي لا يلحظ التمزق، وكل ما يقلقني هو أن يلاحظ ذلك التمزق اللعين رغماً عني، فهو رقيق المشاعر ويحب كل جديد ولا أعتقد أنه سيفرح مثلي إذا عرف أنني أرتدي ملابس لم تكن يوماً لي، فملابسه دائماً مميزة وتعكس مدى أناقته، وعلي أن أشرف به كما يحب أن يشرف بي، ولي أن أفاخر به ما دام يحرص على أن يفاخر بي.

وصلت الحافلة، لكنها انتظرت دخول الركاب كي تظل تزهو في الشارع أطول وقت ممكن ولا تريد لأحدهم أن يلاحظ تلف الكم الأيسر، صعدت بعد لحظات وجلست بجانب شاب يحمل بعض الملفات، والغريب أنه لم يلتفت إلى المعطف الجلدي كما اعتقدت مع أنها تشعر بأن يديها الاثنتين تكادان تلامسان السماء وتهمان بحملها في الفضاء أسرع من الحافلة على الأرض، رفعت رأسها متخذة من النافذة وسيلة للتحليق وهي تفكر فلا بد أن هذا الشاب يملك معطفاً جلدياً، لذا لا يشغله الالتفات إلى مثله، عادت تتأمل خشوع المعطف تحت أطرافها مستسلماً لإحساسها الجديد بلذة الامتلاك الحقيقي الذي حرمت منه لأسباب طبيعية، فمن قال إن الدنيا تأنس لوجود الناس في مستوى واحد، فعلى من ستضحك الأرض وقتها وعلى من ستبكي السماء؟!! حياة جميلة لكنها تظل ضرباً من الاحتمالات.

وصلت الحافلة المحطة حيث زكريا يقف منذ ساعة وهو ينتظر وصول رفيقة الدرب الجديد، نهضت من مقعدها بحذر شديد كي لا يتأذى المعطف بحركة مفاجئة تجعله عرضة لأسنان زوايا الحافلة الحادة التي لا ترحم ملابس المتعبين المنهكين من طرقات الزمن على جيوبهم الفارغة. ولربما كانت تفتعل ذلك لعل أحداً يشاركها سعادة اقتناء معطف جديد.

التفتت للشاب الذي ما زال يقف بجانبها مستعداً للخروج وقد أخذ ينظر إلي يدها اليسرى، تذكرت الكم الممزق، وأذهلتها المفاجأة فكيف لهذا الشاب أن يلتقط التمزق رغم أنه مخفي ونسي أن يلتفت منذ أن ركبا الحافلة إلى جمال الجلد الطبيعي المصنوع منه هذا المعطف!!

شعرت بضيق، لكنها سرعان ما استعادت الثقة بمعطفها، رفعت رأسها وأخذت نفساً عميقاً، عدلت الحقيبة على كتفها الأيسر كي تستعد لتثبيت حركته فلا يشي بمزقه لزكريا، وصارت تخطو خطوات دافئة وقورة مرة ثانية.

نزلت بهدوء وسارت متجهة حيث يقف فتاها منتظراً وغزالة الفرح تراودها لأول مرة كم

ساعة ستستغرق وهي تتأمل عينيه بعد الشرود الطويل الذي مر على علاقتهما.

لمح زكريا مشيتها الهادئة والواثقة من بعيد فوقف مستعداً للقائها وهو يتأمل حذاءه الجديد، رفع قدمه اليمنى ليمسحها بذيل بنطاله لعل لمعانه يزداد، فقد كان يعرف أنها تحب كل شيء جديد، وكان لا بد أن يحرص على إسعادها، مشى باتجاهها وابتسامته تغالبه، بدأت خطواته تتقافز بين المارة، ازدادت سرعته لتتناسب مع تقافز ندى، لكن الحذاء أخذ يضرب كعب رجله اليمنى بقسوة، حاول أن يحمل بهجة الحذاء الجديد إلا أن ألمه غلبه وبدت علامات العرج تشوه بهاء مشيته، وأحس بدمه يتقافز في أطرافه، وصلت ندى تحمل سعادتها بيد واحدة، وقفت قبالته بكامل بهجتها المستمدة من المعطف منتظرة أن يصب إعجاب عينيه على أطرافه المتدفقة بحيويتها، وسرعان ما أخذتها الدهشة بعيداً، فزكريا لم ينطق بكلمة واحدة، ولم تعرف لماذا غاص بريق عينيه في الإسفلت، وبعد لحظات صمت، رفع رأسه مذهولاً متفاجئاً من عدم قدرتها على الانتباه لحذائه الجديد الذي دفع ثمنه بعضاً من دم قدمه بسبب ضيقه الشديد، إذ كيف لصديقه القديم أن يفرط بهذا الجديد الضيق لولا أن زكريا تبرع بحمله لأحد المحتاجين لعله يجد فيه غايته!

❑❑

الجميزة

عبد العزيز الموسى

لن أنسى، سأمر وأسلمها الرسالة. كذلك قلت قبل سفري بيوم واحد لمدرّسة العلوم زميلتنا في الثانوية وهي تسلمني مظروفاً علي أن أسلمه لزميلتها الموظفة في المطار.

أما لماذا لم أك متحمساً لملاقاتها فلأن صاحبي في الرحلة كان ملهوفاً لهفة فلاح سيهلك محصوله لو تأخر! ثم إني لا أجد العبارة التي من شأنها أن تريحكم وتتفهمون حالتي ما لم تخضعوا للذي كنا عليه بعد غيبة أشهر طويلة عن الأهل. طبعاً أذعنت وطاوعته وأنا أهز برأسي مؤيداً قبالة الممشى العريض المبلل بالماء وهو يكرر بلهجته الحامضة:

ـ الآن وقت مليكة! هي من جهة وصاحبك الفلسطيني من جهة أخرى! كنت تستطيع وداعه بالهاتف أخرّتنا عنده ساعتين.

نسيت أن أقول لكم إن صاحبي الفلسطيني الغزاوي الدمث الذي ودعته قبل سفري كان يودع أخته أيضاً التي ستسافر مع أولادها إلى القاهرة فغزة، ابنها طارق في الصف السادس يقبّل خاله الذي يوصيه بأمه ببحة لا تخلو من دعابة ويؤكد عليه بأن يتأرجح له على شجرة الجميز في دار جده هناك! قال له: اقلب في الهواء دورة كاملة وانزل على قدميك! هل سمعت؟ دورة كاملة قبل أن تبوس شوارب جدك. جميزة جدك لا تتوه عنها العين وتملأ فضاء غزة بخضرتها! أنا ساعد من هنا كم مرة ستقلب عليها، على قدميك انزل يا طارق.

والد طارق الذي سيوصل عائلته إلى المطار لن يرافق عائلته إلى غزة، ليس بحوزته هو الآخر تصريحاً للدخول إليها من الحاكم. صاحبي الفلسطيني الذي أحبه قرأ التصريح الممنوح لأخته وأرفقه بمبلغ من المال لوالده. أخته عدت النقود ونظرت إلى الختم الأزرق ولفتهما في ظرف صغير بجيب محفظتها وهي تمانع دمعتها عندما مد صاحبي الدمث ذراعه داخل السيارة مداعباً رؤوس الصبية لمشاغلة مشاعره النواحة المتجهة للشرق بعبارات مخنوقة متكلفاً عبارات رجولية على نحو تفهمه الأخت من أخ يحرص أن لا ينغص على أولادها في رحلتهم. شد على كفي مودعاً ثم ضمني بذراع لم تتخلص بعد من آثار الارتعاش وشهق، ليس من أجل خاطري أنا أعرف!

ـ هناك أرض تنتظرها في خيالك وهناك أرض من لحم ودم فيها بشر وفيها حجر. وببحة ممغوصة ولكن ليس دون حنان واضح: الجميزة لا تروح من بالي، لا تعباً لمن يغل الوطن! إنه وطن.

تساءلت بصوت عالٍ أكثر من مرة على مسمع صاحبي المتعجل ونحن في المطار لألفت نظره لمغلف مليكة مؤملاً أن يشجعني على موافاتها في المطار. لم يفعل. صديقة مليكة المدرّسة تكتب الشعر، تكتبه بطريقتها، طبعاً تكتبه لشخص لا يحمل صفاتي وتوهمت لفترة أنني المعني! مهمتي ناقد يصحح الأخطاء. لا أتذكر إذا ما كنت أنا الذي حاول لفت نظرها لترشحني لهذه المهمة! ما كنت مستاء على كل حال. وأكدت علي أن موعد سفري وهي تسلمني الرسالة صار في علم صديقتها الموظفة في المطار وهاتفتها مرتين من أجلي...

القبطان المتعجل الذي أوقفته بحياء متأدب متملياً أشرطة سترته الذهبية وأزراره اللامعة لم يحفل بمليكة وتابع سيره وهو يشير بإصبعه إلى المبنى المجاور ويدمدم أنهم يعرفونها هناك. ثم وكأنه ندم على الوقت الذي ضيعه معي عقب بلهجة ممتعضة: ليس ذلك من شؤوني.

الذهاب إلى المبنى المجاور يضطرني لإخطار صاحبي المتعجل الممتعض لينتبه لمحفظتي على الأقل في غيبتي. في سري شعرت بالحنق. بم يمنني؟ و لماذا علي التلطف بمشاعره فيما هو يتشوف علي؟ على أنه كما قال: ما حاجتك لمليكة؟ لتقول لها فلانة تسلم عليك ثم تعود! لم لا تعطي هذا الظرف لأي عابر وسيوصله لصاحبة الاسم المكتوب عليه بالعربية والفرنسية. ببساطة يريدني أن أختصر المبنى المجاور.

صالة المطار تغص على سعتها بالمسافرين من قطاع التعليم العائدين لبلدانهم مع بداية العطلة الصيفية بمن فيهم الفلسطينيون المصرح لهم وأغلبهم من النسوة والأطفال. حالة من الفوضى تشمل الصالة وعلى الأخص قبالة الكوة التي يجب علينا المرور بها للحصول على أختام وأوزان وما شابه. الشرطي الأكرش العجيني الوجه المترهل الجوال بيننا لضبط النظام والدور يعاني مطاوعتنا للأوامر والوقوف بالرتل قبالة الكوة. تشمئز هيئته من صخب الصبية المتراكضين في عرض الصالة غير آبهين بصياح الأمهات كل مدة ومدة لئلا يخل ذلك بانقطاع أحاديث النسوة المتحلقات لاستذكار معاناتهن. أنا أعرف أنهن لا يعنين شيئاً عندما يتحدثن بكل هذا الحماس إلا أن يتحدثن. الرجال يتطلعون نحوهن ويزفرون بملل، يتفقدون بأعينهم الأولاد وهم على رؤوس أصابع أرجلهم، هنيهة ثم ترتاح سحنهم المعلقة بالكوة والدور متلمسين بأكف متعرقة أوراقهم وهم يسحلون أقدامهم ومحافظهم فوق ملوسة البلاط بتأفف مكظوم.

الرجل الموظف القابع وراء الكوة بدا لنا هادئاً وصبوراً في البداية، ربما بسبب من رغبتنا أن يكون كذلك. لاحظت عندما اقتربنا منه ونحن نمط رقابنا أنه على وشك الشعور بالملل. يتطلع هنيهة ثم يتابع، صار يتطلع ولا يتابع إلا بعد أن يشملنا بنظرة عيني عنزة ستنطح! هو لا يحتاج لهذه الهيئة لو أراد لكنه ألبس دون مبرر وجهه الناشف المحروق ملامح حامضة. كغيري ما كنت عابئاً بما يتداوله لولا أنه صار يرمي الأوراق بقرف، أحياناً يرميها ونلمها ونحن نهز برؤوسنا تحت مستوى الطلاقة حتى لا يرانا. اعتبرناه جزءاً من أقدارنا المتعثرة دوماً بفضلات بشرية نلتقي بها كثيراً هذه الأيام. جلياً على ما بدا يتعمد إهانتنا بتقطيبة لئيمة تزيد من انتصاب شعر رأسه المفتل بلون ليف الجلي المعدني. لا أتذكر أحداً ساهم في إزعاجه وتوريم سخطه كما تدعي علائمه الغاضبة! ألأننا غير منضبطين مثلاً وندوس على أقدام بعضنا؟ ربما لمرآنا الأغبر وحقائبنا المتدافرة وأذرعنا المرفوعة بالأوراق مواجهته، لا أعرف! أو ربما لأننا أتحنا مع حرصنا أن لا نتيح لبعض المتسللين من هنا وهناك بالاندساس في صفوفنا والاندغام بجمهرة الأصوات المترجية التي تتوسله! أنا أرجح لأننا لم نفلح من وجهة نظره أن نصير فرنسيين

نظيفين مهذبين نصوصي معه بالفرنسية التي يحبها!.ما أراه أن وتيرة دمدماته الشاتمة لنا ارتفعت رغم ما سعى له ممن كانوا بالقرب من الفوهة لتهدئة مزاجه اللاعن للجميع بعبارات محلية نزقة يرسلها فوق الرؤوس البلهاء والأفواه الفاغرة ببساطة. لا أفهم، رغم حذرنا، كيف اغتلى من داخله تلقائياً وتعاظم سخطه فوقف على حيله وهو يرفع ذراعه مهدداً وكأنه حسم أمره فأغلق الكوة بوجوهنا، عاد وفتحها، رمى بالأوراق على طول ذراعه فوق الرؤوس ومضى بأنفة سامة صافقاً أبصارنا والباب خلفه بحنق ما بعده.

الطائرات التي ستقلنا تنتظر منذ البارحة كما فهمنا. هناك أكثر من رحلة في وقت واحد. الأولاد المتراكضون بين المحافظ المبثوثة غير آبهين كعادتهم بمزاجية الموظف الحارن . الكثافة المتراصة بقوة بالقرب من الكوة تخلخلت وراح بعضهم خاصة الذين هم كانوا لصقها يشاتمون المتسللين من المؤخرة معتبرين أنهم تسببوا في انسحابه المهين. الحق انصب على فوضوية الناس ورثاثة سلوكهم. تعضل الموضوع لما استنصر الشرطي الأكرش العجيني بآخرين وراحوا يسوطون المحافظ والحاجات المصرورة غير عابئين بلجاجاتنا المتوسلة ويعاينون بقرف فوقي طرش النساء المتريضات عبر فضاء صالة شحيحة الإضاءة. للحق لم يركلوا أي واحد منا حتى الآن! ملامحهم غير راضية مع ما بذلناه من عبارات متسامحة لنريهم كم نحن حضاريون وملتزمون بالدور وأصواتنا خفيضة وصاغرون كعادتنا مثل النعاج المشبوقة. لا يريدون أن يفهموا على هيئاتنا الذالة حتى الآن.

موظف الطلاقة الذي عاد بهامة مرتفعة متعجلاً وبيده سيكارة ظل واقفاً، لم يجلس ولم يفتح الطلاقة، ينفث دخانه بملل مشمئز مشفقاً على نفسه من زحمة الترجيات المبثوثة في أعين الخلق رافضاً بعجر رجاءات الذين كانوا مواجهته.

قلت لصاحبي الذي كان مستعجلاً: سنتأخر على ما يبدو، سنتأخر ريثما تتسامح ملامحه، سأغيب لأسلم مظروف مليكة لأحد في المبنى المجاور. طبعاً لم يرد، عينه على الطلاقة، اضطراب هيئته وتعرقه لم يرحبا باقتراحي. ما كنت انتظر أن تبش ملامحه أصلاً. انسللت من الرتل وأنا ألمح أحدهم معتلياً محفظتي ويخطب في الحشد مقترحاً عليهم مراجعة سلطات أعلى وإخطار السفارات كعادة البسطاء دوماً. صحت بصوت عال معترضاً كما يصيح راعي غنم على نعاجه في البرية بعدوى من الأصوات المتدافعة من كل صوب: يا أخ، سكتوا، انزل عن محفظتي حتى نسمع لك! بعضهم وجدها مناسبة حلوة وضحك.التفتُ لصاحبي المتجهم وصحت: عينك عل المحفظة، قلتها دون ترج ومضيت بخطى سريعة عبر ممرات ظليلة باردة، عبرت ساحة مسفلتة فالمبنى الذي أشار إليه القبطان عندما ضيعت وقته قبل ساعة. في طابقه الأرضي غرفة مضاءة سمعت فيها ما يشبه مشادة عالية بين صوت رجالي وامرأة. صوت المرأة أعلى وأحد. يقولون بأن دلالات الصوت العالي غير مشكورة. وقفا مذهولين وأنا قبالتهما. المرأة التي ما زالت منفعلة قالت بقسوة: ضعه هناك على الطاولة، لا ليست هنا، أعرفها، بالسلامة.

من مسافة بعيدة وأنا منتش بسماع صوت حذائي المفخم بأصداء المكان المحصور رأيت قامة صاحبي واضعاً سترته على ذراعه من شدة الحرارة. لا أعرف مبرر إصراره على السترة وربطة العنق،هل يضع بذاكرته أنه سيكون مسؤولاً في وقت قريب؟ قبل أن أصل دهمتني جمهرة متصايحة والناس حول الجمهرة في هياج! طفل مشبوب النزق وسكين صغيرة يناوش بها كل من يقترب. يغير على الكتلة بسكينه ثم يشهرها عالياً ويندفع نحو موظف الطلاقة مصمماً كما قال على الوصول إليه وطق رقبته! طبعاً الموظف وقد عاين الموقف فز من فوره ومضى بسرعة فيما المستميتون على السكين يمانعون طارق بكل ما وسعهم. قلت لصاحبي منفعلاً: لو كنت أصغر بعشرين أو ثلاثين سنة ولم أتزوج ولا أبرمت عقداً مع دولة تهددني بفسخه

باعتباري متسولاً بورقة عليها خاتم لأنني لا أدجن أمزجة الخلق مع صاحب الملك، لسبقت طارق على الطلاقة. صاحبي الذي لم يتزحزح من الرتل والذي لم تغتم هيئته رد علي هازئاً: تتوعدون ثم لا شيء.

الموظف الذي عاد فجأة مع بضع عشر شرطياً صاح بعد أن جمعونا في قبضة دائرة: هذا هو، وأشار إلى طارق الذي قال لهم هذه سكينتي ولكنني ساطق رقبته لا محالة. للمفاجأة اكتفوا بطارق وساطونا عبر الصالة بأنظار لاهبة لم يشف غليلها، أرتجوا طلاقتهم وشتمونا بكل لهجات المتوسط ومضوا.

لا حول ولا قوة إلا بالله! تصدر من هنا وهناك لتعبر عن حجم العسر الممل الذي آلت إليه النتائج. يحكون أكفهم ويدمدمون بعبارات مغيظة ثم يزفرون. أنا وصاحبي الطويل جلسنا هذه المرة على محفظتي ورحت أدخن مناكداً الآداب الحضارية المنوه عنها بأسهم ملونة لتدلنا على الأماكن المسموح فيها بالتدخين عندما لكزني صاحبي وقال وأنا أراها تجوس بعينيها شامخة باعتداد بري محبب يشد البصر نعشقه في الحيوانات البرية التي تقف عادة على ريف صخرة عالية وتتلفت حولها: أليس هذا مغلفك الذي تلوح به؟ قفزت وتوجهت صوبها وانا أقول لها، أنت مليكة ؟ وأنت أستاذها الذي تحترمه ؟ اتصلت بي صباح اليوم من أجلك ثلاث مرات، وابتسمت وهي تسلم بحرارة وتتساءل بدهشة عن سر التحشد الخامل في الصالة! رويت لها باقتضاب مرققاً لهجتي ما وسعني منتظراً ربما أحداً من الخلق للتعاطف مع قضية طارق. شدتني من ذراعي بلهفة ودلفت وراءها وهي تعدو ممراً ثم أدراج صاعدة فممرات أخرى تنتهي بفسحة في آخرها قاعة مهيبة ولجتها بثقة وهي تلهث وروت للرجل الجالس المنقبض الملامح حجم الورطة التي نحن عليها بلغة منفعلة موشاة بعبارات فرنسية لها رنة محببة ويبدو أنها وضعت الرجل بأنني كنت أبحث عنه وأن حاجتي محقة لأنني أستاذ صديقتها. الرجل المنقبض حتى الآن لم يرمش ولا امتعض ظل مثل اللوحات المعلقة على جدران مكتبه. رفع السماعة فقط وقال بضع كلمات آمرة بلهجة مخابراتية ثم أومأ لها أن تمضي بي إلى الطابق الأرضي. هناك في نهاية الممر دخلنا حجرة بداخلها رجل بلباس مماثل أسرت في أذنه عبارة واحدة وبعد دقيقة كان طارق بصحبتنا وأشر لي بأن أمضي به دون أن يقول أي كلمة.

كنت أمسك بيد طارق لما دلفنا الصالة وهي تمسك بكفي المتعرقة عندما أقبلت الوجوه الباشة صوبنا تقبل طارق بوصول أربعة موظفين لدمغ أوراق الخلق بسرعة وهو يقول لي ببراءة صارمة:

غابت الشمس مع أن خالي أوصاني بأن أصعد له على الجميزة لكنهم أخرونا، أخرونا كثيراً.

□□

الحفيد

غانم بوحمّود

∂

يمازحني أفراد الأسرة قائلين :

" تصغره أسبوعاً، أو أسبوعين. !"

أصْدقهُمُ القول، أدخل في اللعبة، إذ ليس عدلاً أن يستمرّ إيقاع الجديّة سائداً في البيت، ما دمتَ لا تستطيع أن تغيّر شيئاً في ما يرتّبه البشر، أو في ما انتهت إليه الطبيعة.

" أنتم على حق، لكن _ من فضلكم _ انصتوا قليلاً. !

ألا أبدو أقوى منه بنية، وأثقل منه وزناً. ؟!

ربما، لما منحتني الأقدار من فرص تريّض، وترحال.. ولما أزجت إليّ الحياة من متع، وأوجاع، ولما وفره لي الوالدان من غذاء، وشراب، ودواء، وكساء، واهتمام. "

يتبادل الجميع في ما بينهم النظرات، تقطع علينا الحديث المسائي أصوات الحفيد التي تشبه هديل الحمام وتغريد العصافير. ترافقها حركات عذريّة لا يتوقف إيقاعها البريء إلاّ حين يستبدّ به النعاس.

غريب أمره..! حيّر أفراد الأسرة.. لهج بحرفين من اسمي، مشى على خطاي، وحذا حذوي.

يستقبلني في مدخل العمارة رافعاً ذراعيه النحيلتين، لأرمي ما في يديّ من أشياء ، وعن ظهري من أعباء، وما في نفسي من مرارة. أنحني ..أطوّقه.. يطوّقني، ولمّا يستقرّ على صدري، أمشي به فخوراً في موزّع البيت الطويل.

كعادته، لا ينسى أن يتفحّص الجدران، ويشير إلي لوحات المرأة في فصولها الأربعة.. الأنوار المتلألئة.. مجسّم برج (إيفل)، وصورة ميزان العدالة، التي يسعى والده إلى تحقيقها في أحكامه.

تقول لك الجّدة :

" يا لك من رجل ـ بارد ـ طويل بال، صبور، ألا تملّ من تكرار هذه الأسماء بعينها، تردّدها على مسامعه كلّ لقاء. ؟!"

أجيبها مازحاً:

" على الصغير واجب احترام الكبير، وتلبية مطالبه، وإلا.."

تبذر في وجهي أبجديّة تهكم، لم أعتد على سماعها قبل قدوم الحفيد، أستقبلها اليوم بأذنين مغلقتين، وقلب ضاحك.

يجري الأب الشاب وراءنا محاولاً انتزاع الجدّ من بين يدي طفله الناعمتين، ليس عقوبة للطفل، أو غيرة منه، إنما لكي أفرغ إلى خلع حذائي، واستبدال بدلة الخروج بالـ (بيجاما) لكنّ محاولة الأب المسكين تبوء بالفشل كما في كلّ مرّة، لأنّ أيّاً منّا لا يريد الانفصال عن الآخر، إلى أن نصل متلاصقين إلى حجرة النوم، فتكرّمُ يدُ أختها، لتنبري دون منّة أو عتب إلى القيام بكلّ ما يحتاجه الجسد المتعب.

" المكان، والوقت ليسا للتسلية.. الآن.. للمائدة آدابها. ! " تقول الجدة.

بحزم الجدّة التي تتفهّم تماماً مصلحة حفيدها، ترفعه عن ظهري، وكعادتها تجلسه بجوارها على كرسيه الصغير ، يذعن الطفل كارهاً، بعد أن تحدجه بنظرة صارمة لا تخلو من حنان ورأفة.

يتململ الطفل المدلل، لكنّ الحصار الذي يشكله الأبوان والجدّة حوله، يسدّ المنافذ عليه، ويمنعه من التواصل معي، إلا بدموع تندلق بغزارة فوق خديه، لتصل ساخنة إلى يديه المكتوفتين فوق صدره النابض.

تنزل ملعقتي في صحن الطعام نزول الدلو في البئر، وتصعد ببطء شديد، بينما عيناي لا تفارقان حفيدي.

تقول الجدّة :

" كن عاقلا يا رجل. ! إنك تفسد تربية الطفل. "

أعترف للجميع بغلطتي، أسرع في التهام القليل من الطعام، لأكون أوّل من يشبع، ويخرج من وراء المائدة، ليفكّ أسر الطفل، ويمارس طقس الطفولة البريئة معه.

●

كلّ الهدايا التي حملها الأهل والأقارب والأصدقاء، تدهش الطفل، لكنّ ما أدهشه أكثر من كلّ شيء، كان تلك الآلة الموسيقيّة التي حملتها إليه ذات مساء.

دون حرج، أو استئذان، يشدّني من يدي، أو من أي مكان تصل إليه يداه، يقودني ببراءة ولطف إلى حجرة المكتب، يشير إلى آلة العود التي أعزف عليها، لأنّ الآلة الصغيرة المشابهة لا تفعل في سمعه ما تفعله الكبيرة، لذلك أكون قد أحضرت له الريشة، ووضعت له العود بين ساقيه...

يأخذ الريشة بأصابعه النحيلة، يمرّرها فوق الأوتار المشدودة، يصدح في فضاء الحجرة

لحن لا يشبه إلاّ نفسه، يجعل وجيب قلبي متماهياً مع صداه، متناغماً مع براءته.

يأتي صوت من خارج الحجرة، يثير انتباه الطفل، يضمّ العود إلى صدره، يتوقف عن العزف. تتبعه دقات خفيفة على الباب، تجعل الطفل يشدّ بأصابعه على الريشة، وينظر إليّ نظرات مطرّزة بالحزن والتوسّل والخوف.

" نصف ساعة، وينتصف الليل، أما آن لهذا الطفل أن يشرب حليبه، ومن ثمّ ينام ؟! "

يأتي صوت الجدّة العاتب من حجرة نومها. تعقبه خطوات الأم المتزنة، ترفع الطفل إليها، يبكي بدموع ساخنة، وقد اختلط بكاؤه مع حروف لا يفهمها أحد سواي.

بعينيّ المتعبتين.. أحْرسُ الطفل المرهق الشاكي، حتى تنعطف الأم في الممر، فيغيب عن ناظري، وهو لم يزل يلهج بحرفين اثنين، كنت أتمنّى أن يضيف إليهما حرفاً آخر لتخرج من ثغره الجميل كلمة (جدو) دون نقصان.



وراء باب الشقة الخارجي تركن محفظتك الجديدة، تتفقد ما بداخلها من أشياء، تنتعل حذاءك، ترفع حلقة المفاتيح، والهاتف الجوّال عن مكتبة المدخل، تنشغل في البحث عن نظّارتك، خطواتك القلقة، تنبّه الطفل الغارق بين دُماه. يقطع عليك الطريق إلى أيّ مكان سوى إلى حيث يريد. ترفعه إلى صدرك، لاهثاً، تبحث عن نظّارتك المفقودة. تتوالى أصوات منبّه السيّارة، سيقول لك كعادته:

" كلّ يوم تفعلها يا أبي، لا تنسّ أنني... ! "

أخيراً، تقرّر الخروج دون نظّارة، لا بأس، ليكن اليوم مختلفاً عن إخوته، فأنت قليلاً ما تعرّض ما تحت العدستين لأشعة الشمس، دع هذه الزرقة الغامقة تتبدّد. !

مطوّقاً عنقك، ما زال الطفل بين يديك. تقول للأم، خذيه دون بكاء. ! بشدة ترفعه الأمّ عن صدرك، عويله يعلو في فضاء مدخل العمارة، تقول له الأمّ، تعال أريك القطّة. ! تستدير نحو الأمّ المنسحبة، تقول لها:

" لا تعدي الطفل بشيء لا يمكن تحقيقه. ماتت القطّة يا عزيزتي، دهست أمس، وقد ركنتها بقرب حاوية القمامة !"

≠

في السفر متعتك، كما أنّ فيه رزق الأسرة، تترك شأن تربية الطفل للجدّة، الزوجان صغيران، ولكي ينضجا، يحتاجان إلى وقت طويل، وخبرة كافية.

الجدة تحسن تربية الطفل أكثر من الجميع، تدعو لها بالصحة، وطول العمر، أنت لا تصلح أن تكون سوى شاعر، أو رحّالة، تمسح الدمعة الساخنة عن خدّك، قبل أن تلحظها عين الأب المحامي المتحفّزة. كعادتها..تشقّ السيّارة طريقها في شوارع المدينة الثملة بالضجيج..

والغبار.. والقلق.

يزيد الأستاذ من سرعة السيّارة، ولا ينسى في كلّ مرّة أن يعيد العبارة نفسها، ولا تنسى أن تجيبه الإجابة نفسها أيضاً:

" كلّ يوم تفعلها، يا أبي. ! "

" اطمئن لن يهرب القصر العدلي، بقليل من المراوغة والدهاء تستطيعون - أنتم المحامون - أن تبدّلوا في مواعيد الجلسات، تقرّبون، أو تبعّدون، أو...! "

قبل الإشارة الضوئيّة بقليل، صبي، يعبر الطريق من غير المكان المخصّص لعبور المشاة. بعصبيّة، لم تقلع عنها، تأمره بالتخفيف من سرعة السيّارة، تستجيب المكابح قبل أن تقترب سيّارتكما من الصبي، تتجاوزان التقاطع الخطر، وتتوقفان على يمين الطريق.

" إنك تربكني يا أبي، وكثيراً ما تثير أعصابي، يكفي أن تنبّهني على الخطر، كن على ثقة أنني أحسن الانتباه، ولا أشغل نفسي بشيء أثناء القيادة، وإلا.. ما رأيك لو تلبس طربوشي. ؟!"

تشكر الله أنه لم يقل لك غير ذلك، كان لطيفاً بعض الشيء، لكنه يتأفف.. ينفعل.. عندما توجّه إليه النصح. بصوت يكاد لا يسمعه سواك، تقول في نفسك :

" -كلّهم هكذا ـ ولا عجب أن تكون ـ أنت ـ هكذا. !"

كنت تودّ لو كان لديه الوقت الكافي، لعدت إلى الصبي، أرشدته إلى مكان عبور المشاة، علّمته متى يمكنه العبور.

بعد صمت مفتعل، لم ترد له أن يستمرّ طويلاً، تسأله:

" هل بدأوا تطبيق قانون السير الحديث. ؟!"

أنت متأكد تماماً، أنه لم يسمع سؤالك، لأن سيّارة (المرسيدس) السوداء، تتجاوز من جهة اليمين، كادت تصطدم بمؤخّرة سيّارته.

يرنّ جرس هاتفك المحمول، تسألك الجدّة :

" هل وصلتم محطة انطلاق الحافلات السياحية. ؟! "

ترجوك أن لا تستمهل ابنها المحامي، لكي لا يتأخر عن آخر جلسة لدعوى حادث سير، راح ضحيّته خمسة عشر راكباً. !

≡

ترجو سائق سيّارة الأجرة أن يسرع قليلاً، لتصل القرية قبل غروب الشمس.

يسألك :

" المكان نفسه. ؟! "

تجيبه :

" نعم..! المكان نفسه. "

تسأل نفسك :

" هل غياب الماء عن مجرى النهر يغير لون حجارته ؟!"

بقليل، قبل أذان العشاء، تترجّل من سيّارة الأجرة، لم يبدأ نقيق الضفادع بعد. مرّ فصلان على حجارة النهر، فهل سينتهي الفصل الثالث دون أن تستحم الضفتان.؟!

الأصوات المرتفعة، تمنعك من رؤية الأشياء على حقيقتها، هذه المرّة، يأتي صوتها دافئاً، ينساب صافياً في أذنيك، صوتها الذي تحفظ إيقاعه منذ لحظة لقائكما الأوّل، لا يختلف كثيراً عن صوت انسياب جداول ـ أيام زمان ـ عندما كان يستمر جريان النهر حتّى شهر تمّوز.

" من يمشي على إيقاع الآخر، هل هي الأنهار، أم البشر؟! " تسأل نفسك، وأنت تحمد الله على وصولك بالسلامة.

≈

يرنّ جرس الهاتف، كأنكما متفقان على لحظة الوصول، تسألك الجدّة لو كنت مستعداً لسماع أخبار جديدة، تتسارع دقات قلبك، تضع يدك على تلك الحبّة اليتيمة، التي توضع تحت اللسان عند سماع أخبار النساء، تجيبها :

" لا بأس..! خير إن شاء الله..! "

" لا شيء سوى الخير. ! "

إنّه لا يبرح باب حجرة المكتب، نفتح له الباب، ينظر إلى آلة العود الكبيرة، ها أنذا أحضرها له.

تقول لها :

" أعطه العود الصغير. !"

تجيبك :

" هو في يده. !

" والريشة. ؟! "

" العود الصغير، والريشة في يد واحدة، لكنّه يقبض في يده الأخرى على شيء لا نعرفه. "

" ارفعوا من يده العود، وافتحوا أصابعه، فقد يكون دواءً، أو شيئاً آخر يؤذيه.!"

" ملأ عويله البيت كلّه. ! تمكنا فقط من رفع العود من يده، اسمع..! سنعطيه سمّاعة الهاتف.. من فضلك. ! قل له أن يُرنا ما الذي يقبض عليه ـ لا نريد أن نفتح أصابعه عنوةً ـ أنت تعلم أنه يستجيب لمن هو أصغر منه. !"

عبر السمّاعة.. بدأ الحفيد يعدُّ وراءك على أصابعه، واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة.. تماماً، كعادته. !

ترفع الجدّة السمّاعة عن الأرض، لتخبرك:

" ما إن أكمل حفيدكَ العدَّ إلى الخمسة، حتّى أفلتت صورتك من بين أصابعه، رمى من يده سماعة الهاتف، والتقطها بأصابع يده الأخرى قبل أن تسقط أرضاً..! "

اليوم.. وأنت تفضي إلى نفسك في قريتك النائية، لست نادماً على مال كثير أنفقته، وجهد كبير بذلته، ووقت طويل قطعته، في بناء وغرس، مادام حفيدك الصغير، يرمي كلّ شيء من يده، كي لا يدع صورة جدّه تسقط أرضاً..!

❑❑

الزلزال

فوزية المرعي

هي عادة أضحيت أسيرة همسها كل صباح ومساء، وهي تقودني بعد يقظتي من نومي، وقبل أن أنام، لأقف في نظرة تأمليّة لأزهار حديقتي، أغرس أنفي بين تويجات الورود فأثمل بنشوة رحيقها وأحلق كفراشة من زهرة إلى أخرى مبهورة بين ألوانها وشذاها، فتوقظ أحلامي من سباتها..

وذات مساء..كنت أجوب ضفاف عادتي، توقفت عند سياج الحديقة فرفعت رأسي إلى السماء يغويني ضياء القمر، فشردت غزلان أفكاري بين سهوبه وبين هالته، وقبل إيابها إليّ وجدتني أصغي إلى دويّ أفقدني صوابي وانخفضت الأرض من تحتي، وبعدها انهارت سقوف الغرف فوقي لكنها اتكأت على بعضها فتهيكلت على شكل خيمة، ألفيت نفسي مكبلة بقطع إسمنتية ضخمة فانزرعت بوسطها، وقد تراشقت عليّ كتل إسمنتية، لكن رأسي ظلّ سليماً يرصد الأهوال من حوله برعبٍ لم أشهده منذ ولادتي،تشكّلت أمامي نافذة مثلثة الشكل، هول الحدث خطف في البدء عقلي، لكنني أدركت أنّ زلزالاً قد دمر المدينة وها أنا أسيرة دماره..

رغم أنّ البدر قبل هنيهات كان ينهمر شلالات نور، لكن المكان أضحى مكللاً بالعتمة، بدأت مداركي تعود لي بالتدريج، بعد أن ساورني شكٌ أنني فقدت حاسة السمع والنطق والنظر.. حاولت أن أختبر ملف الذاكرة لأتبين مدى الدمار الذي أحاق به، فجمعت شتات حروفٍ تشظت، همست لروحي بها، ثم فتحت شفاهي لأختبر حاسة النطق للتأكد من سلامتها، وإذ بتنهيدة تتسلل عن قضبان صدري ببوح ليلي.. مثل حظي مثل قبري.. سوادٍ في سوادٍ في سواد...

تضرعتُ إلى الإله بابتهالٍ أن يضيء العتمة الممزوجة بالرعب بقبس من ضيائه، وهاهي الذاكرة تبرهن لي عن سلامتها بشكل أقوى معبرة بآيات قرآنية لتهدهد روحي بالأمل:(وقال ربُكم ادعوني أستجب لكم) (قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله).

أغمضت عينيّ لأهرب من ظلام إلى ظلام، وحين فتحتهما ألفيت خيطاً جسوراً من ضياء القمر يتسلل بين الجدران المنهارة عليّ.. ورحت أنظم سبحة ابتهالاتٍ من لونين أبيض وأسود، وألفيت نوا فير الأنين تنساب من مسامات جسدي، فلم أميز أيّ الأعضاء ينوء بألم أعظم من الآخر.. لكنّ شعوراً غامضاً كان يشدني بقوة للمثول بعزم في محراب الأمل... وتساءلت في سري عمن سيهب لنجدتي، ثم شطبت أسئلتي حين أسعفني إدراكي أنّ الزلزال ربما دمّر المدينة وأتى على من فيها، وربما أنا الوحيدة التي مازال رأسي معلقاً على جسدي المهشّم..

حاولت أن أحرك جسدي لأفترش الأرض، لكني اكتشفت بأني مكبلة بالقطع الإسمنتية من كل جانب، ومصلوبة على أحد الأعمدة المنهارة خلفي، اندمج الألم بالإغماء الذي راح يقودني إلى تخوم هي أقرب إلى عالم الموتى..

فتحت عينيّ الغارقتان بين الغيبوبة والنعاس فأدركت أنّ الليل قد ولّى لتدرك فاجعتي الصباح.. وبالرغم من الألم والعطش والجوع، تفاءلت بمرايا الشمس التي باحت بأشعتها من شقوق الجدران المدمرة، فاكتشفت أنني أغوص في بركة من دمائي النازفة عن ساقي اليسرى المبتورة عن ركبتي، تأملتها بحزن وألم لا مثيل له، وكأنني أفقد طفلاً حلمت أن يكون عكازاً أتوكأ عليه إذا ما الدهر أحنى ظهري ذات دهر....

استنجدت بالبكاء ليبدد شيئاً من كربتي.. لكن هول الفاجعة سلبت دموعي من محجريها...

تذكرتُ أنّ الحديقة كانت تعج بالقطط، وفجأة أصغيت إلى موائها، فاستبشرت خيراً لبقائها حية، وأنّ القدر قد ساق لي من يؤانسني..

بعد لحظات اشتد مواؤها، فأبصرتها في مشهدٍ غريبٍ، إذ انقلبت من حالتها الوديعة إلى شراسةٍ لم أعهدها، فكشرت عن أنيابها وراحت تنهش ساقي المبتورة وتقتتل عليها، استجمعت قوايّ وصرخت بها لأ ُبعدها عن ساقي، لكنها كشرت عن أنيابها بمواء مرعبٍ هو أشبه بعواء الذئاب.. فارتعدت أوصالي الغارقة بالأنين، ولجمت أكف الرعب فمي عن أيّة همسة...

فناجيت روح أيوب أن تسربلني بصبر يمكنني من متابعة النظر إلى القطط وهي تنهش ساقي على مرأى مني، فأبصرت مشهد أصابع قدمي وهي ترتجف وكأنها تستنجد بي، فأنبجست صرخاتي قطرات دم نفرت من تحت أظافرها..بأنه لا حيلة لي.. ولا لها.. كذبيح يستنجد بذبيح..

أسعفني الإغماء للغرق في ظلامٍ كي لا أشهد نهايتها بين أنياب القطط، وحين عدت لوعيي من جديد، أبصرت عظم ساقي وقد جُرد عنه لحمه..

حركت يدي اليمنى بصعوبة إلى أصيص ورد مهشم انهار والتصق بي، غرست أصابعي فيه وملأت كفي بقبضة من التراب، ورحت أسدُّ فوّهات الدم النازف عن ركبتي التي فقدت ساقها؛ وحين توقف النزيف، شعرت بالاطمئنان كي لا تتمكن القطط من متابعة نهش فخذي، فقد ذكرني مشهد أفواهها الممرغة بدمي بمصاصي الدماء، الذين ينجذبون لمشهد الدم ورائحته، كما ينجذب النحل إلى الرحيق...

وهاهي آلامي تنوح وأنا أتأرجح بين الصحو والإغماء:

" أشلاء أنا..تحت السماء.. بلا رجاء.. في داخلي نفس تموت.. كالعنكبوت.. وعلى الجدار..ضوء النهار.. يمتص أعوامي.. ويبصقها دماً.."

لحم ساقي وليمة أضحى لقطط ناغبت جوعها بما لذّ وطاب، لم تخامرني الظنون أنّ طعامي سيؤول يوماً إلى أنيابٍ تنغرس فيّ، وتمزق لحمي عن عظمي!... أطلقت صرخة مدويّة.. فتراءى لي أن الجدران ارتعشت لصراخي.. فالتزمت الصمت خشية أن تطبق هي الأخرى عليّ...

تأملت القطط تنظف أفواهها الممرغة بدمائي بأيديها، مثل مجرم محترف يحاول طمس معالم جريمته.. لفت أنظاري مشهد عظم ساقي وقد بدأ يتحرك أمامي، فحدثت نفسي بأنّ دواراً قد اعتراني.. أغمضت عينيّ وفتحتهما، فتأملت النمل وقد أضحت كل واحدة منها بحجم الضفدعة، وراحت تسحب عظم ساقي أمام عينيّ، فانبثقت صرخة من بئر ألمي، لكنها لم تصغ

إليّ، وشاغلتني روحي بحديث: منذ متى كان يصيخ النمل إليك سمعاً ؟ وغرقت في بحر السؤال، وهل النمل يسمع؟..

يسمع.. لا يسمع ؟!.. فصرخت بروحي مؤنبة: وهل هذا وقت الغوص في بحر العلوم للتحقق من صحة معلومة ما ؟ وساقي تسرق أمام ناظري؟..

انهمل مطر عينيّ سيولاً تقاطر على بركة الدم التي تشكلت عند ساقي المبتورة فحدثت نفسي عن أمر لا جدال فيه: بأنه هنا سيكون قبري، فحاولت أن أغمس يدي بالدم لأكتب على الجدار الجاثم فوقي وصيتي، لكنني لم أتمكن من الحركة وكأنني أضحيت كأحد الرُقُم الأثارية، فأبصرت شلال دماء يسير ببطء من كتفي الأيسر، ورحت أغمس فيه سبابتي وكتبت اسمي..وعنواني..زمرة دمي. ورقم هويتي..

وأصغيت لأنين روحي الثملى بنبيذ الموت تهذي بالتراتيل:

" الموت، الثعلب العجوز، الملتحي بالورق الأصفر والرموز..المرتدي عباءة الليل وفوق رأسه طاقية الإخفاء. يقتنص كل ليلة عذراء.. يفترس النعاج والأطفال... يغدر بالعشاق.. يضحك مزهواً من الأعماق.. يرفس في حافره السماء.. يعز من يشاء يذل من يشاء.. الملك الوحيد في مملكة الأحياء..

الثعلب العجوز.. مرّ من هنا سكران.. حوّم حول البيت واستدار.. أخرج لي لسانه وسار.. ينفخ في المزمار.. تتبعه عجائز القرية والأطفال.."

وكنت أتوقف بين فحوى جملة وأخرى، لأرتشف من كؤوس لهاثي جرعة أرطّب بها مجرى الكلام، لكنها تهدجت بإيقاع تفاوتت نغماته بين قرار وجواب كحادي العيس في صحراء، وقد شردت عنه القوافي في تيه عاصفة هوجاء..

ها أنذا.. في سرير الغيبوبة أغفو وأصحو، لأجد الليل قد أنشب أظفاره بعيون النهار، إنها الليلة الثانية، وأنا في نوم وصحو على قدم واحدة، وحقولٌ من حزن تتجذر في تربة ركبتي اليسرى..

ها أنا أتنسم أنفاس صبح آخر، وأنا أتأرجح على حبل مغزول بخيوط من يأس ومن أمل، هاهو الذعر يطوقني من جديد مشيراً إليّ بمشهد أرعبني إذ تسمرت عيناي على منظر وصيتي التي كتبتها بدمي وقد غزتها صغار النمل، وراحت ترتع بين حروفها، شهقت مذعورة وتأملت ساقي التي مازالت تتحرك أمامي إلى كل الجهات والنمل يحاول عبثاً إخراجها تارة، وأخرى يحاول سحبها إلى مخابئه، لكنها كانت في كل محاولة تعاند الانزلاق إلى مدارج النمل...

بالرغم من هول المشهد، بدأت معدتي تخذلني وتلح عليّ بطلب الطعام، ولكن من أين لي، لا شيء أمامي سوى النمل الذي تأملته يمتص دمائي.. هل ألطخ دمي وأفسده بدماء النمل العابث في دمي؟ لا.. وألف لا، إنّ وجبة الموت النقي هي أشهى من تلك الممرغة بدماء الحشرات، هكذا راوغت جوعي وأخمدته بحجة عدم الشهية، ثم امتدت كفي إلى وريقات العنب الساهمة أمامي فأغوتني بالتهامها..

وبينما أنا في غمرة الحوار اليائس، أصغيت لهدير طائرة هيلوكبتر، فأدركت أنّ إحدى المدن المجاورة قد هبت لنجدة ضحايا الزلزال، بدأت الطائرة تحوم فوقي، وأصغيت لوقع أقدام على الجدران المحطمة بحذر، استجمعت قواي بالصراخ، فأدركوا مكاني بعد أن لوّحت لهم بكفي فتدلى حبل من الطائرة وفي غمرة فرحي بإنقاذي، وتفاؤلي بالنجاة، وضعت أنشوطة الحبل على عنقي عوضاً عن وضعها تحت إبطيّ، وحين سحبوني إلى الأعلى، تدلى عنقي في

الحبل وبدأت أنفاسي تتسلل من مساماتي، لكن يدي اليمنى بقيت تشير كالسهم إلى مكاني، ورغم أني أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الموت، كأنني أصغيت إليّ وروحي تطالبهم بإلحاح، أن يعثروا على ساقي المبتورة..

وكأنهم أدركوني وأنا في الرمق الأخير وشفاهي تهذي مؤكدة لهم، أنني أرفض أن أستسلم للحياة أو للموت، وساقي المبتورة في منأى عني.

❑❑

السنديان

رياض طبرة

همّت المدينة بإعلان النفير العام، كادت أركان المملكة تهتز، الرؤيا التي رآها الملك تحتاج ـ كما العادة ـ إلى يوسف من جديد..

الملك لم يرَ ما يراه النائم إلا بعدما أذِنَ لواحد من حاشيته أن يقصّ عليه ما رأى، ليلتها عاند النوم جفون جلالته، تقلّب في الفراش كالملسوع، ساعات وساعات والنوم يجافيه، استدعى طبيبه الخاص، مع أنه يعرف تماماً أن لا عارض صحياً يمنعه من النوم، أشار الطبيب بالنباتات المغلية وسيلة لاسترداد الهدوء المفقود وعودة الأعصاب إلى مسارها المعتاد.

ظلّ الملك يقلّب هذه الرؤيا، ظنَّ أنها مؤامرة مدبرة على عرشه وأن هذا الواحد من الحاشية لم يرَ شيئاً مما قاله، لكنه ابتدع القصة من أولها إلى آخرها. لكنّه، يستدرك، أعجز من أن يتدبر قصة من هذا المستوى من بنات أفكاره، لا بدّ أنه رأى شجرة السنديان التي حرقها الملك تعود للحياة من جديد ـ كيف لشجرة التهمتها النيران، وأضاف، أن تنهض من جديد وإلام ترمز بعودتها؟ كيف؟

وأضاف الملك سؤالاً آخر؟

كيف للناس أن تحتفي بشجرة أمر جلالته بحرقها كي لا تظل تستر عري المدينة؟.. تلك الشجرة كانت وارفة الظلال، كانت ملاذاً للحالمين من الرعية، يستظلون بظلّها فتنداح أحلام اليقظة وقد تختلط بأحلام منتصف النهار...

يسارعون لبسط ما لديهم على مسامع الشجرة حتى صارت أغصانها تهتز طرباً، عندما يلوح في الأفق بصيص أمل في مستقبل أفضل، أما إن كانت الرؤيا لا تحمل إلا ما اعتادت عليه الرعية من أمان فارغة وأحلام بلهاء، صمتت تلك الأغصان وربما تضاحكت في سرها من عبث هؤلاء الكسالى...

ذات قلق من تزايد الأحلام في المملكة، وما ولدته تلك الأحلام من عواطف مشتركة بين جماعاتها، ذهب إلى الملك من ينبه ويحذر ويضع ألف إشارة استنكار، حتى إذا قلب الملك صفحات خوفه المستجد، أمر بقطعها كي يظل السنديان يجمع الرعية، ولو كانت أكثر تشتتاً مما كانت عليه من قبل...

وجاء في الإرادة الملكية أنه وحرصاً على ضرورة النهوض من الكبوة وعدم الاتكال على الأحلام في تحقيق السعادة أو معرفة المستقبل قررنا قطع تلك الشجرة من جذورها.

***

ليلتها رأى الملك قبيل الصبح الأجساد وقد نهضت وهي مقطوعة الرأس من مقابرها، راحت إلى وادي الجماجم السحيق، أخذ كل جسد رأسه وطفق عائداً كما لو أنه عائد من نزهة بحرية، أو رحلة استجمام صيفية لم يشأ الملك أن يصرخ، ليس للملوك أن يظهروا ما بهم، لكنه كان كمن صحا من غفلة فراح يستعيد تتابع الأحداث.

كانت المدينة آمنة مطمئنة، يأتي إليها عيشها رغداً، حتى جاء من ينبه الملك وكان ماكان من أمر الشجرة، تلك التي لا يعي أكثر المعمرين متى غرست، وكلهم تناقلوا عمن سبقهم أنها كانت كذلك منذ وعيهم...

بل هي وعيهم، ولولا أنهم ورثوا اسم مملكتهم كما ورثوا أسماء آبائهم لكانوا أطلقوا اسم السنديان على مملكتهم.

***

راح الملك يراقب الشجرة، وضع عُشرَ ميزانيته للإحاطة بأسرارها، وأدق التفاصيل عن ماضيها، وحاضرها، وصلة الناس بها...

خرج مستشاروه بخلاصة مفادها أن الخطر داهم من هذا الاعتزاز لدى الناس بهذه الشجرة، فإن أراد الملك أن يدجّن رعاياه ما عليه إلا أن يزيح هذه العباءة عن جسد المدينة فيتعرى جميع من فيها.

لم تذهب تكاليف مراقبة الشجرة عبثاً، استفاد منها كثيرون، وبيعت ضمائر، وتبدلت حال كثيرين، وتهاوت قيم إلى القاع، وعم الرياء، وسُحقت النفوس تحت وطأة الخوف...

أما الذين جاؤوا بمعلومات مؤكدة عن الشجرة، ولم ينصاعوا لتوجيهات المتنفذين من أجهزة البحث والتقصي فقد تمت إزاحتهم وأرسلوا بمهمات مشابهة في الخارج..

***

الآن صار على المدينة أن تجد تفسيراً لرؤيا الملك وإلاّ... التهديد واضح من جلالته، إن لم تعثروا على مفسر يحل رموز الرؤيا فإن الانشغال عن قضاياكم سيطول..

كاتم أسرار الملك راح يخفف ما أمكن من هواجس جلالته، ليس للأشجار أن تنهض ثم ليس لرفات أحد أن يعكر صفو مملكة قوية متعاضدة بايعت مليكها وتجدد بيعتها ليل نهار...

جهود الكاتم راحت سدىً؛ فالقائمون على الأمر وجدوا ضالتهم في هذه الرؤيا، وما تحمله من نذر وخيمة، محاولات التخفيف تلك سترتد على كاتم الأسرار، إن هو حاول مرة أخرى فليس لأحد أن يقرر مصير مثل هذه الأمور في مملكة فقدت سندياتها... المهم أن يظل البحث عن يوسف قائماً...

كلف رهط من الثقاة بمهمات خاصة في السجون، جميع المفسرين المعروفين خارج

السجون أخفقوا في تفسير الرؤيا، والمكلفون راحوا يعيشون حياة السجناء ذاتها التي يحيونها.

لم تكن حياة يمكن تقبلها بسهولة أو التأقلم معها لكن إحساس هذا الرهط من الرجال بالمسؤولية تجاه مليكهم، جعلهم يرضون بحياة الذل والمهانة هذه...

أحدهم وقد كان متميزاً بالوفاء الكبير لمهمته، وربما طمع بأنه يحظى بمكانة خاصة في الحاشية، اندس في روح السجناء الذين ضاق بهم حبسهم، تألم لألمهم، حاول جاهداً أن يبعث في روحهم رعشة النجاة.. أوحى لكثير منهم أن يجهدوا في تفسير رؤيا الملك على أن الجائزة كبرى وستكون عفواً عاماً عن جميعهم.

معظم من سمعه راحوا إلى كبير المفسرين في السجن الضيق وباحوا له بما لديهم من هواجس وآمال...

لم يكن كبير المفسرين على وفاق ووداد مع معظمهم، فمنهم من يدعونه بالغراب ومنهم من يناديه جهراً بالبوم...

وكما هو متوقع فقد ماطل وسوّف كثيراً، وقد حانت فرصته للانتقام من كليهما، من سجانه الذي بات يحتاج لخدماته ومن زملائه الذين لا همّ لهم سوى الأمل بحياة جديدة خارج السور، يطلقون فيها كل رغباتهم المكبوتة، ولِمَ لا وهو لا يطمع أن يكون لا يوسف الذي خلص مملكة أعدائه ولا ذاك الذي استقى يوسف في رؤياه فأكلت الطير من رأسه...

آثر الصمت ووصل أمره إلى الملك...

فأرسل كاتم أسراره إليه:

ـ لماذا لا تخلص مملكة باتت مشغولة في تفسير رؤيا مليكها...؟

ـ ولماذا أخلصّها؟...

ـ كي تنعم بالحياة من جديد...

ـ لا أطمع في حياة أكثر حرية من حياتي هذه التي أحياها...

ـ من أجل غيرك ممن يعيشون هذه الحياة ولا يرون فيها ما ترى...

ـ عليهم أن يبدلوا إحساسهم وإلا سيظلون كما هم؛ ولا يهم إن كانت أسوار السجن أم أسوار المدينة أقدر على احتوائهم...

أليست المأساة في خلفية الأشياء التي نحبها ولا نقدر على تحقيقها؟!.. أو ليس الغنى عن الشيء لا به. كاد كاتم الأسرار أن يجهز عليه لولا أن تداركته حكمة على حين غرة، ولماذا لا يوظف عناده هذا في الإيقاع مابين المتنفذين في أجهزة البحث وبين الملك، فيأخذ قسطاً من الراحة...أشار الكاتم على جلالته أن يوكل أمر هذا المفسر العنيد لتلك الأجهزة، فإن أفلحوا كان خيراً وإن أخفقوا كان الخير مضاعفاً يرتاح الملك وترتاح الرعية...

استنهض جلالته همم أولئك المتنفذين وربط نجاحهم بحوافز كبرى وإخفاقهم بنتائج كارثية.. قال الملك اليوم يومكم...

لم يتورع المتنفذون عن استخدام أساليبهم التقليدية المعتادة، لكنهم أخفقوا، وأحسوا أنهم أمام رجل يطلب الموت ويتمناه، ولا ينفع معه تهديد؛ فصار عليهم إعمال فكرهم لا أدواتهم القمعية، وكان من أوليات هذا الإعمال أن جاؤوا بامرأة أحبها ذاك المفسر العنيد وتزوجها أخلصت له وأخلص لها. وقبل أن يهددوه باغتصابها أمام عينيه طلقها بالثلاث، فصارت امرأة غريبة عنه، وليس من حقهم أن يفعلوا بها أي شيء، إذ حصل الطلاق بحضورهم...

طبرة

ثم كان أن أحضروا أمّه مكبلة، مغمضة العينين، تجرُّ جسدها بعكازتين حتى إذا ما رقّ قلبه وكاد يتراخى صرخت بصوتها السماوي: لا تهنْ بني وإلا قطعت «الديد» * الذي رضعت منه...

* الديد: الثدي

العربة الثالثة

فاديا عيسى قراجه

-١-

وفي اليوم العاشر، رن خلخالها، فقام العارف إلى صومعته، وأخلت له المكان...

قال لي: إذا جئتني فألقي الحزن وراء ظهركِ، وألقي وجعكِ على صدره، وألقي صدره في التهلكة، وخوضي في التهلكة حتى تغوص الركبتان... قاطعه الوجد بقهقهة من أضاميم الفرح...

وفي اليوم الحادي عشر رسمتْ على بلور الرحيل تاج عشقها.. درجة أولى، ثانية، وكانت في أتون الوجد.. أقسم لها أنه مذ رآها زال صدأ قلبه، وأقسمت له بأنه حلم سوف يطول تحقيقه، ثم لن يتحقق، لذلك هي بغنى عن حروق الدرجة الثالثة..

ما بين ساعة، وساعات، خاضت في رغوة اللامكان، واللازمان، كان القطار يترك في كل محطة نتفاً من شوقها الذي يقبع أمامها بكل فخامة...

الحلم هو، بلونه المموّه، بقامته الباذخة، وأسنانه الصغيرة، وشفاهه الوردية، يطيّر فقاعات ملونة ويقول: -"الحب ليس ضيفاً يأتي باكراً، ويذهب باكراً".

عندما علم بأنني كاتبة، اختلط عليه الأمر، أسند يداً مخضبة بالأماني، وانتظر شهرزاد:

ـ بلغني أيها الحلم الجليل، ذو الرأس الصغير، أنه في بلاد النار والبارود، تُوأد الجدات، وتدفن قربها الحكايات.

تململ الرأس الأشقر، واشتعلت سنابل الانتظار..

عدلت جلستي وقلت له:

ـ بلغني أيها الطير الوحيد، أنه في بلاد الأحلام، يموت الملوك، وتدفن معهم صولجاناتهم.

صفق بتواطؤ مع الوقت الذي يهرول من نافذة صفراء.

حاولتُ كسب المعركة والوقت، فقلت وأنا أتلمظ بآخر حكاياتي:

ـ بلغني أيها الأشعث الغريب أنه في الغربة تموت القلوب، ويدفن قربها زاد الأمهات..

تناهى صوت شخيره، والقطار ما زال يلوك قات المسافات بمتعة مدمن..

قراجه

أيقظته بسحابة كثيفة من تبغي الرخيص..

شتت حكاياتي، واعتدل فوق عرش من القش الملون، أمسك كتاباً ضخماً، وركز نظارة صغيرة فوق أرنبة أنفه، وهدر صوته في العربة الثالثة، استيقظ ركاب الدرجة الأولى، وتحلقوا وهم يدعكون عيونهم فتكبر وتصغر، وتتطاول حسب حركة أيديهم.... أمسك كوب الشاي الأخضر، دلق السائل البارد في جوفه، شكر الله، وتلا أدعية لا يمكن فصل حروفها مثل أكلة شعبية يدخل فيها مئة نوع من البقول، وألف نوع من التوابل.. تنحنح وقال:

ـ في قفص أسود طويل، يتلوى فوق الحديد والنار، انشقت العجلات، وخرجت جنية تتزنر بالشهوة والفضيلة، مرت بين العيون، ضاع عطرها، تحت أنوف رغباتنا، جمعناه بأصابعنا، وعيوننا، وصدورنا، وجوعنا، وعطشنا، رمت نظرة فوق ولعنا، فهدت ما تبقى من أمجاد بابلية، كان الصغير منا يرتجف رجفة النشوة الأولى، وهو لا يدري من أين ينبثق سائل ساخن غير ملموس، يدق ناقوساً وليداً في ذاكرة بتول.. أما الكبير منا فقد خبر أسرار السوائل والجوامد، والغازات، فتلقف الحالة برمش العين، ونبض القلب، وقام يدور بيننا بجلبابه الفضفاض حتى وصل إلى الحبيب المشتهى، وصاح صيحة مولوية: إن مت لا تبحثوا عني بين القبور، ابحثوا في قبر عينيها.

ـ ٢ ـ "في البحث عن مقعد"

اهتزت العربة تحت أقدام العارفين، والجاهلين، ودانت بدين العشق أنى توجهت ركائبه.

وقف الطفل وأشار إليها، وقد أغمضت عينيها وقال:

ـ للفتاة دموعٌ كالحليب!

قال الحكيم: الأترجُّ فيه كل شيء فهو علاج، وشراب، ومتعة للناظرين، أمسك العجائز قطعة خبز سمراء، ثلثوها، واقتربوا من خد النائمة، رفعوا أيديهم، قرأوا ما تيسر لهم من آيات العشق الممزوجة مع قبضة جوز وعنبر، وغرفوا من محياها، مضغوا بتلذذ شديد، شربوا غصتهم من كبادها الغافي، وتلمظوا بقشدة الشهوة..

غيّر العارف جلسته، وتململ على عرش الوقت، قلب الكتاب كي يختصر من أوجاعنا..

تنحنح ثانية، ارتسم الوجد على ضفتيه، وقال: "المثلُ إلى مثله ساكن"، صعدت جنية سكة الحديد، ألتف شعرها حول أعناقنا، ابتسمت، قالت دون أن تنظر إلى أحد: أين المقعد الرابع والثلاثون؟

أدار رأسه وحدّق بها مصعوقاً، بادلته بنظرة نجلاء، فتحلى، وتخلى، وتجلى فلفت أردية بيضاء حوله، ولفّ معها، قال لها: مقعدك هذا يساوي سني غربتي وضياعي.

كم ستتلوى أفاعي روحه حول مقعدها، كم ستبث سموم الرجفة، والرعشة، وتهذي: "كيف ستحوي ما لا تراه العيون؟".

صمت الراوي، أطبق عينيه، أرخى بدنه على المقعد، صفقت صفحات الكتاب بقوة، ثم تدحرجت بين قدميه، فأسبل يديه، وعاد شخيره يملأ العربة الثالثة..

قالت الراوية: أصابتني حمى الراوي، اقتربت منه، نزعت النظارة عن عينيه، اعتمرت قبعة الحكايات، وتزنرت بحزام الصبر المقصّب، كان الركاب قد أصابهم الإعياء، فألقوا رؤوسهم على المقاعد العريضة، رفعتُ الكتاب عن الأرض، وفتحتُ فصلاً جديداً، قرأته على

مهل، ضحكت، ثم بكيت، أغفيت، ثم صحوت، حاربت الطلاسم بأسلحة غير نمطية.. استيقظ على صوتي جدول من التساؤلات، طرحها القطار على أرقي: ماذا جرى لجنية الرجال؟ والثلج ما زال في يدي يفعل فعل النار! دار الكتاب، واستقر على فصل كُتب بالحبر السري.

٣ ـ آخر المحطات:

ـ تأدبي يا فتاة، فيوسف قد شغلته عنك حروب الطواحين، التزمي خيمة العشق وحيدة فلا بد أن يحطم أوثان الهواء، ويعود منتصراً، وتخرجين مغسولة من دنس الشيخوخة، وتنجبين له من الذكور عشرة، ومن الإناث عشر..

لملم الراوي طواسينه، وانزلق في محطة البحر، التهمت سكة الحديد عبارة الراوي، ويوسف الحكايات، وسكنت زليخة في قصور الانتظار إلى يومنا هذا.

❑❑

فتاة المعطف الجلدي

امتنان الصمادي*

ارتدت ندى التي لم تبلغ الثلاثين ربيعاً المعطف المصنوع من الجلد الطبيعي، وعيناها لا تفارقان المرآة حيث الإحساس بالزهو يمتد إلى قامتها فيبرز جمالها مع كل حركة يسمح بها الضوء المنعكس على أرضية الغرفة ليمرر لمعان الجلد الطبيعي فيخطف بصرها بخبث فلا تعود ترى غير معطف الجلد الثمين، لم يترك اللمعان الجلدي لها فرصة التفكير للحظة بالكم الأيسر الذي أصابه بعض التمزق وهو يختال على جسد مديرة دار رعاية الأيتام عندما ارتدته في العام الماضي، فما يهمها الآن أنه صار لها وتستطيع أن تخرج به للقاء زكريا المنتظر منذ ساعة عند محطة الحافلات يحسب لقدومها دقائق العمر الجديد في علاقتهما التي ستتوج بطلب يدها للزواج.

سارت في الشارع بفخر لم تعتد عليه من قبل، وأخذت تنظر في وجوه المارة فهذه هي المرة الأولى التي تمنح نظرها لذة الولوج إلى عيون الناس بثقة بعد أن كانت تنظر إلى أقدامهم لتداري حضورها في زمنهم الجميل، شرعت توزع الابتسامات كلما غازلها حزام المعطف الجلدي المصاب بالعطب في كمه الأيسر ورغم أن برودة هواء الشتاء تجد طريقها بسهولة إلى جسدها بسبب هذا التلف إلا أنها ابتلعت البرد وحمدت الله، فالتمزق في كم اليد اليسرى ذات الحركة القليلة لذا لن يظهر للعيان، ولا يمكن لزكريا أن ينتبه له.

تعجبت من أمر هذا التمزق، فما دامت مديرة الدار تستخدم يدها اليمنى بإتقان لتكتب الخطب الجميلة التي تدر أموالاً جيدة على الدار، وتلوح بها أثناء إلقاء خطبها أمام المسؤولين والزائرين، فلماذا كان التمزق في كم اليد اليسرى إذن؟؟

انحنت قليلاً وهي تسير في الشارع الممتلئ بالمارة لترى أطراف المعطف المنساب على جسدها، ورغم أنها أقصر بكثير من المديرة لكنها سعدت عندما أدركت مقدار تناسقه مع البنطال المقلم بخطوط بيضاء عريضة الذي وهبتها إياه إحدى الجارات عندما أمضت فتاة المعطف يوماً بصحبة أبنائها أثناء إبرام مواعيد لزياراتها الترفيهية، وقد أنساها التناسق اللوني خروجه من عالم الموضة،

فكرت في المعطف مرة أخرى إذ يبدو أن الله قدر ذلك التمزق في كمه الأيسر لينتهي لها، في حين كانت هي ترتجف من البرد تحت كنزتها الشتوية المصنوعة من خيوط النايلون فتحرق جلدها قبل أن تدفئه، وكانت تكتفي بأن تستدعي شعوراً بالدفء يتسرب إليها كلما نظرت إلى

---

* أديبة من الأردن.

المعطف الذي يرتدي المديرة بحنان أو أي قطعة من الجلد الطبيعي التي تغص بها خزائن المديرة فتعطيها الحق في استبدال القطع كل يوم كما تستبدل ندى أكياس القمامة في سلال مهملات الدار التي تعمل بها منذ سنين.

ما زال الشارع طويلاً للوصول إلى موقف الحافلة لكن السير ممتع بين المارة الذين يتزاحمون من حولها، ربما لأنهم يرغبون بملامسة المعطف للتأكد من كونه مصنوعاً من جلد طبيعي، وراودها خاطر إذا أحست بتزايدهم حولها ستقول لهم إنه جديد أولاً، ومصنوع من الجلد الطبيعي ثانياً، لكنها ظلت تسير مكتفية بأن تعب من الإحساس بالانتشاء، وقد تمنت لأول مرة لو أن السماء تغدق عليها بالكثير من المطر كي تأنس بمنظره وهو ينزلق عن المعطف ولا يجرؤ على اقتحام جسدها. وضعت يدها اليمنى في جيب المعطف، حركت أصابعها حركة دائرية داخل الجيب، وازدادت السعادة عندما تأكدت أنه ليس مثقوباً إذ لا يعقل أن يكون جيب معطف المديرة مثقوباً!!

همت في مشيتها قليلاً لتجاري إيقاع سعادة متسارع بدأ يجر معه خطواتها رغماً عن وقارها المعتاد، أخذت تهدئ من حركة الحزام الجلدي التي لا تنفك تعلن أن ثمة فرحاً بات يسكن هذا الجسد.

تمتمت بشفتين مرتجفتين من شدة البرد: جديد إنه جديد ولن يصدق زكريا أنه غير ذلك، لن أحرك يدي اليسرى كي لا يلحظ التمزق، وكل ما يقلقني هو أن يلاحظ ذلك التمزق اللعين رغماً عني، فهو رقيق المشاعر ويحب كل جديد ولا أعتقد أنه سيفرح مثلي إذا عرف أنني أرتدي ملابس لم تكن يوماً لي، فملابسه دائماً مميزة وتعكس مدى أناقته، وعلي أن أشرف به كما يحب أن يشرف بي، ولي أن أفاخر به ما دام يحرص على أن يفاخر بي.

وصلت الحافلة، لكنها انتظرت دخول الركاب كي تظل تزهو في الشارع أطول وقت ممكن ولا تريد لأحدهم أن يلاحظ تلف الكم الأيسر، صعدت بعد لحظات وجلست بجانب شاب يحمل بعض الملفات، والغريب أنه لم يلتفت إلى المعطف الجلدي كما اعتقدت مع أنها تشعر بأن يديها الاثنتين تكادان تلامسان السماء وتهمان بحملها في الفضاء أسرع من الحافلة على الأرض، رفعت رأسها متخذة من النافذة وسيلة للتحليق وهي تفكر فلا بد أن هذا الشاب يملك معطفاً جلدياً، لذا لا يشغله الالتفات إلى مثله، عادت تتأمل خشوع المعطف تحت أطرافها مستسلماً لإحساسها الجديد بلذة الامتلاك الحقيقي الذي حرمت منه لأسباب طبيعية، فمن قال إن الدنيا تأنس لوجود الناس في مستوى واحد، فعلى من ستضحك الأرض وقتها وعلى من ستبكي السماء؟!! حياة جميلة لكنها تظل ضرباً من الاحتمالات.

وصلت الحافلة المحطة حيث زكريا يقف منذ ساعة وهو ينتظر وصول رفيقة الدرب الجديد، نهضت من مقعدها بحذر شديد كي لا يتأذى المعطف بحركة مفاجئة تجعله عرضة لأسنان زوايا الحافلة الحادة التي لا ترحم ملابس المتعبين المنهكين من طرقات الزمن على جيوبهم الفارغة. ولربما كانت تفعل ذلك لعل أحداً يشاركها سعادة اقتناء معطف جديد.

التفتت للشاب الذي ما زال يقف بجانبها مستعداً للخروج وقد أخذ ينظر إلى يدها اليسرى، تذكرت الكم الممزق، وأذهلتها المفاجأة فكيف لهذا الشاب أن يلتقط التمزق رغم أنه مخفي ونسي أن يلتفت منذ أن ركبا الحافلة إلى جمال الجلد الطبيعي المصنوع منه هذا المعطف!!

شعرت بضيق، لكنها سرعان ما استعادت الثقة بمعطفها، رفعت رأسها وأخذت نفساً عميقاً، عدلت الحقيبة على كتفها الأيسر كي تستعد لتثبيت حركته فلا يشي بمزقه لزكريا، وصارت تخطو خطوات دافئة وفورة مرة ثانية.

نزلت بهدوء وسارت متجهة حيث يقف فتاها منتظراً وغزالة الفرح تراودها لأول مرة كم

ساعة ستستغرق وهي تتأمل عينيه بعد الشرود الطويل الذي مر على علاقتهما.

لمح زكريا مشيتها الهادئة والواثقة من بعيد فوقف مستعداً للقائها وهو يتأمل حذاءه الجديد، رفع قدمه اليمنى ليمسحها بذيل بنطاله لعل لمعانه يزداد، فقد كان يعرف أنها تحب كل شيء جديد، وكان لا بد أن يحرص على إسعادها، مشى باتجاهها وابتسامته تغالبه، بدأت خطواته تتقافز بين المارة، ازدادت سرعته لتتناسب مع تقافز ندى، لكن الحذاء أخذ يضرب كعب رجله اليمنى بقسوة، حاول أن يحمل بهجة الحذاء الجديد إلا أن ألمه غلبه وبدت علامات العرج تشوه بهاء مشيته، وأحس بدمه يتقافز في أطرافه، وصلت ندى تحمل سعادتها بيد واحدة، وقفت قبالته بكامل بهجتها المستمدة من المعطف منتظرة أن يصب إعجاب عينيه على أطرافه المتدفقة بحيويتها، وسرعان ما أخذتها الدهشة بعيداً، فزكريا لم ينطق بكلمة واحدة، ولم تعرف لماذا غاص بريق عينيه في الإسفلت، وبعد لحظات صمت، رفع رأسه مذهولاً متفاجئاً من عدم قدرتها على الانتباه لحذائه الجديد الذي دفع ثمنه بعضاً من دم قدمه بسبب ضيقه الشديد، إذ كيف لصديقه القديم أن يفرط بهذا الجديد الضيق لولا أن زكريا تبرع بحمله لأحد المحتاجين لعله يجد فيه غايته!

❑❑

سَلام

د. أحمد علي محمّد

كان النهار قد انتصف، وكانت الهاجرة قد ألقت بصدرها المنهك على الرمضاء، هناك في وسط مدينة إربد، التي تستقبل عادة الشمس طوال ساعات النهار، وسائر فصول السنة. ومع ذلك لم تشبع جدرانها البيض من امتصاص أشعتها الذهبية بنهم، ولا تملّ شوارعها من ارتشاف ضوئها الباهر بشهية. من أجل ذلك اعتادت على استقبال شمسها بمزيد من الشوق وبكثير من السرور على الدوام. وأما أغلب نسائها فكن لا يخفين وجوههن عن الشمس، ولا يخفين صدورهن عنها أيضاً، ليرى الناظر إليهن بعضاً من سناء الشمس وجزءاً من وميضها.

في منتصف ذلك النهار كان لا بدّ لسلام الفتاة اليرموكية من أن تخلو ـ كما تفعل سائر أترابها من الفتيات الناعمات ـ إلى ركن ظليل، وكان لا بدّ لها من أن تمنع الضوء الذهبي من أن يحولها إلى سنبلة كسائر السنابل في الحقول المترامية، وريحانة من رياحين البراري الواسعة، وكان عليها أن تجعل العبير الذي كان يغرق المكان الفسيح أسير غرفة نومها فحسب، ولكنها زهدت بما تراه النساء كنزاً ثميناً، فانداحت وراء الكلمات، وغاصت في عوالم المعاني، وجعلت عينيها كهفاً سحيقاً يختزن أسئلة سرية لا يدرك الإنسان لها قرارة، وذلك حين آثرت متابعة بعض جلسات مؤتمر النقد الأدبي. كلما أرسلت نظري إلى الغرب قليلاً من مدينة إربد تبدت لي صورة من صور سلام، فأصغي حينئذ إلى نشيج صوتها وهي تئن وتهدل، بيد أن صوتها المتقطع لا ينِي يستحيل في أذني صراخاً عنيفاً ليدخلني في بطن العدم، ويرميني في جوف النسيان، ثم أسأل نفسي حائراً من أي العوالم جاءت، وفي أي الأرضين نبتت، وما الأفق الذي يقدر على طي كلماتها، وما سرُّ صبغة الورس البادية في سمرة وجنتيها العروبيتين، وما حكاية الشموخ في أنفها المسنن، وحاجبها المزجج، وشفتيها الرقيقتين؟

ظللتُ أحاور نفسي، وهي غارقة في عطرها، وكأنها تسمعني، بيد أنها في الحقيقة بعيدة عني كالشمس، وفي الحلم قريبة مني كالظل، وكنت وأنا أشيح بوجهي عن الناحية الغربية من المدينة، أتشهى كلماتها كما يتشهى كهل عودة الشباب، وكما تتشهى أرض اليرموك عودة المطر، ولطالما قلت لنفسي كأن "سلام" بقية من سيف خالد، وقطعة من كلام عمر، وهي فوق ذلك كله بجسدها المتطاول الأشم ـ وقد بدت كزجاجة ضوء ـ لا تأمن من أن تكون نهبى لأولئك الذين تثبتوا في الجهة الغربية على مقربة من المدينة الوادعة المطمئنة، بينما ذهل المؤتمرون عن ذلك مكتفين بتقاذف اللقم الحارة والباردة في الحلوق، واحتساء المرق اللذيذ، وابتلاع سلطات

الخضار المتنوعة.

في قاعة الضيافة، عقب انتهاء جلسات المؤتمر تركت "سلام" جسدها على كرسي قريب مني، وكان رجل شره النظرات قبيح الشكل يهيمن بعينيه على الجزء الغربي من صدرها، مخترقاً ببصره غلالة القميص الرقيق الذي يصرّ نهديها الصغيرين، إذ كان صدرها من جهته شبه مكشوف، ورأيتني أستنكر الحال التي أضحت في ضوئها تلك الفتاة اليرموكية عرضة لنظرات رجل خبيث، يسلط كل هواجسه المفترسة على صدرها من دون حياء، وعلى مرأى المؤتمرين جميعاً، وما من أحد من الحاضرين الشاهدين إلا ورنا نحوها، وما من أحد منهم إلا تملكته الأمنيات بأن يجعل من جسده درعاً يحمي صدرها الصغير من نظرات رجل متوحش، ولكن قضت العادة في مثل هذه المناسبات، أن يكظم المرء غيظه، ويكتفي بالتبسم مهما كانت المواقف عصيبة.

كلما أمعن الرجل في افتراس صدرها بنظراته الحادة، أمعنت سلام في إرسال نظراتها إليّ مستنجدة، وقد تمنيت أن أصنع شيئاً، وعيناها البنيتان تنسجان في الأفق دوائر لا تتناهى، وأنا لا أملك إلا أن أدور في فلك عينيها الرحب، ثم لا أجد متعة في الحياة مثل تلك التي أجدها حين أمتع نظري بوجهها الجميل، والذي عذبني أنّ الرجل حين لاحظ أنّ عيني غرست في وجنتيها، كما غرست أشجار الزيتون في تلال إربد، قام على الفور ووضع كرسيه بيننا، مختصراً مسافة ضيقة كان قد سبح فيها بصري ساعة، حينئذ أحسست أن الشمس انحدرت بالغياب، والقلب كفّ عن الخفقان، والسهول طويت كما تطوى الثياب، ثم غدت دنياي بعد ذلك أضيق من ثقب إبرة، ولم أجد من أمري إلا أن أفتح حقيبتي وأدسّ فيها أوراقي وأوهامي ثم أتعجل الانصراف.

❑❑

إثنوغرافيا الخطاب الشعري
في (للبياض البعيد)

د. خليل الموسى

تكمن إشكاليةَ الأدب، ولاسيما الشعري منه، في الصلةَ بين موضوع القبول وشكله، فإذا نظرنا إلى الموضوعات فهي واحدة ومتكرّرة تقريباً، وخاصةً في الحياةَ المصدر الأعظم الذي يمد الآدابِ بالمواد الأوليةَ التي تتحول إلى أدب، فالحبُّ والموتَ والكره والانتقام والحنين واحد، وكلُّ شيء قد قيل، ومن هنا ذهب عنترةَ إلى مقولته الشهيرةَ: "هل غادر الشعراء من متردَّم؟"، وتبعه في ذلك كعبُ بنُ زهير: "ما أرانا نقولُ إلا رجيعاً"، وقال الإمامُ علي: "لولا الكلامُ يُعاد لنفد"، ولكنَّ الجاحظ وضعَ يديه على المشكلةَ حين جعل المعاني مطروحةً على الطريقَ، وذهبَ إلى أنَّ الفضل كلَّ الفضل في النسج والصياغة، وهذا ما ذهبتَ إليه الدراساتَ النصيةَ المعاصرةَ، فالأفكارُ ليستَ ملكاً لأحد، فهي تنتقل من هنا إلى هناك، ومن هناك إلى هنا، وتكرارُها أبدي، ولكنَّ الجديد فيها أنها تأتي في أشكال مختلفةَ وقوانين مختلفةٍ عن قوانين العلوم، فالنص مشدود إلى إثنيتَه النموذجيةَ من جهةَ، ومشدود إلى نفسه من جهةَ أخرى، ومن هنا تصبح المعادلةَ الآتيةَ في الاشتقاق النصي الأدبي، مقبولة، فإذا كان (أ) حاضراً مع (ب) في النص (ب)، و(ب) يشتَق من (أ) فقد يكون (أ) غير موجود بشكل نصي في (ب)، مما يسوغ لنا أن نقول إن المتنبي نهل من ينابيع الحكمة الأرسطيةَ، ولكنه حوّلها إلى أبيات أو قصائد خاصةَ به وحده، وإن شخصيةَ (هملتَ) شكسبيريةَ وإن عرفتَ قبله، وإن الترجمات الشعريةَ تنتمي إلى اللغة المستقبلة أكثر من انتمائها إلى اللغةَ المهاجرةَ، فـ "البحيرةُ" التي أنشأها نقولا فياض في الشعر العربي الحديث فياضيةَ عربيةَ أكثر من كونها فرنسيةً رومانسيةً لامرتينيةً، وعبارةَ "سان ـ جون بيرس الأدونيسي" التي أطلقها أدونيس في رده على متهميه حين ترجم أعمال بيرس صحيحةَ هي الأخرى بناءً على ما ذهب إليه لابروبير (1645 ـ 1696) (La Bruyère Je le dis comme mien) : "أقول القديم على طريقتي".

إن ما يميز الخطاباتَ الشعريةَ ذاتَ الموضوع المتكرر الصياغةَ الجماليةَ، وهي ليستَ واحدةً في العصور والأمكنةَ، وخاصةً أنها مفتوحةَ على المجاز والتعدد الدلالي والتأويل، فالنص كالمرأةَ ليس واحداً، صحيح أنه ينتمي إلى بيولوجيا نصيةَ (أنثى/ ذكر) (شعر/ سرد)... إلخ، ولكن الجسد مختلف حسب طبيعته وطبيعةَ القراءةَ، فمنه الأبيض والأسود، والثقيل والخفيف، والطويل والقصير، والجميل والقبيح، ولكل جسد ماضٍ وحاضرٌ ومستقبل، ومن النصوص ما هو تقريري مباشر أو غير مباشر، مع الموضوع واحد والجنس واحد، ومن هنا تأتي القراءة

الإثنوغرافية مختلفة أحياناً إلى حد التباعد والتزاحم والصراع، ولكل نص خصوصيةٌ ضمن المجموعة التي ينتمي إليها بالفعل أو بالقوة.

والرثاء قديم في الشعر قدم البشرية، وهو معروف لدى الأمم، وفي الشعر العربي صفحات واسعة منه، ولكنه هو الآخر مختلف، فمنه ما هو مصنوع حسب الحاجة والطلب، وهو الأعم الأغلب، فقد قيل عن أبي تمام "مداحة نواحة"، وذهب الدارسون إلى أن ثلاثة أرباع شعره في المديح وربعه الباقي في الرثاء، وكذا شأن البحتري والمتنبي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران.. إلخ، ومع ذلك فإن قصائد الرثاء مختلفة عند الشاعر الواحد بين رثاء فرضته الصناعة وآخر فرضته الحياة، فرثاء المتنبي لأم سيف الدولة وأخته الصغرى غير رثائه لجدته وأخت سيف الدولة الكبرى (خولة)، لأن درجة الإحساس في الثاني أعلى مما هي عليه في الأول، ويمكن أن يتوقف المرء هنا عند رثاء الخنساء لأخيها صخر، وربما كان معظم شهرة الخنساء تعود إلى ذلك، وعلينا أن نتذكر هنا بحضور قوي رثاء ابن الرومي لابنه الأوسط محمد الذي يذكرنا بلوعة جلجامش على صديقه أنكيدو، ومن ذلك أيضاً رثائيات عبد المعين الملوحي في زوجته وابنته ورثاء الشاعر لويس الرزق لولده الطبيب في ملحمته "مارد الزنبق أغفى" ومع ذلك تبقى لكل شاعر من هؤلاء الشعراء خصوصيته التي تكلم عليها لابروبير.

ثمة شعراء في القديم والحاضر فجعوا بمن أحبوا أهلاً وأصدقاء، فعبروا عن ذلك بقواسم مشتركة يجمع بينها الحزن والفقد والحسرة والتلوع، ولكن هذه القواسم لا ترتفع دائماً بالرثاء إلى مستوى الفجيعة التي لا تقتصر على الحزن لفقدان الخصال الحميدة والأخلاق الرفيعة لدى صديق أو عزيز، وإنما هي أبعد من ذلك، فقد يكون الرثاء حزناً عاماً على فقدان شخصية هامة أو عالم تحرير، ويشترك قسم كبير من الناس في هذا الفقد، ومن ذلك ـ مثلاً ـ معظم شعر الرثاء العقلاني، ويكون هنا مرحلياً، وهو يعتمد غالباً على قواعد وخطوط تعارف عليها الناس ويسير عليها الشاعر، ولكن الفجيعة في الرثاء غير العقلاني حين تكون الفجيعة داخلية إحساسية مستمرة متوهجة، وهي أبعد من المرحلة الزمنية والمكان المحدد، ومن هنا جاءت مفردات الثكل والثاكلة والثكلى للتعبير عن هذه الحالة الإنسانية، ويكمن الفرق هنا بين الرثاء العقلاني والرثاء غير العقلاني الذي يخرج الشاعر فيه على القواعد والخطوط التي تعارف عليها الشعراء والناس في آن معاً، وتكون الفجيعة مختلفة ومقيمة ثابتة في الشعر والنفس، وهي أعلى درجات الرثاء، لذلك جاءت مجموعة "للبياض البعيد" للشاعر عصام خليل بعد فجيعته بولده البكر، وقد صدرت في أواخر عام 2009.

ينتمي الخطاب الرثائي غالباً إلى الحديث عن الميّت وصفاته وأثر الفقد في النفس بصيغة مفرد الغائب السردية (هو)، وهذا ما درج عليه الشعراء (وإنّ صخراً لوالينا وسيّدنا...)، ولكنّ الشاعر عصام خليل يفاجئُ القارئ بالإهداء:

إلى أسامة

غارباً... مرّتَيْنِ! (ص 5)

ويفاجئُ قارئه في خطاب الاستهلال:

صديقي الذي خبّأتْهُ العصافيرُ

بين الأغاني؟

لأنّكَ أقربُ من أيِّ حُزْنٍ إلى القلبِ،

أحتاجُ نصفَ سَمَاءٍ

لأرسمَ وجهَكَ،

تحتاجُ إغماضةً... كي تَرَاني!! (ص 7)

بالخروج على هذه الإثنوغرافية، فهو لا يتكلّمُ على الفقيد وارتحاله، وإنّما يتوجّه إليه بالخطاب، ويكلّمُه، وكأنّ الغائبَ لا يغيبُ، فهو الميّتُ الحيُّ أو الميّتُ الذي لا يموتُ، فيدخل

النص في دائرة الأسطورة والعجائبية، صحيحٌ أنّه مضى، ولكنّ أشياء كثيرةً في النصوص جعلته باقياً وحيّاً ومقيماً في الذاكرة القادرة على استرجاع ما مضى في أيّ لحظة حاضرة.

ثمّة هنيهاتٌ يعود فيها الشاعر إلى الواقع المرّ، ويتكلم على الفقد في خطابه الشعري، ولكنّ ذلك وسيلةٌ ليتحرّك الخطابُ من فضاءٍ إلى فضاء ومن إثنية خطابية إلى أخرى، ففي "سماء أولى" يلجأ الشاعر إلى موتيفات السيرة، فإذا هو يعود إلى السرد والوصف، ولكنّ ذلك أيضاً يتوزّع بين الواقعي والأسطوري أو أسطرة الواقع وشعْرَنَتِه، ولم يكتفِ الشاعر بالسرد والوصف طريقين إلى الشعر، وإنّما استعارَ شكلهما السطري الامتدادي:

أرقُّ منَ الماءِ كانَ، وكانَ خجولاً، شفيفاً، يحبُّ

الكلامَ البسيطَ، ويَأنسُ ـ إلاّ قليلاً ـ بأترابِهِ في

المساءاتِ، حينَ تخرجُ أشجارُ طرطوسَ في نزهةٍ،

أو يعنُّ على بالِ عشبِ الحدائقِ أن يتسلّى قليلاً بما

يتساقطُ من سمرِ السّاهرينَ؛ يقولُ لنا ـ غالباً ـ

أينَ يذهبُ، لكنّهُ لم يقلْ: إنّه سوفَ يَترُكُ ألعابَهُ،

بيتَ جدَّتِهِ، وصديقاتِهِ، سوفَ يتركُ قلبي وحيداً،

ليلعبَ في الحارةِ الثانيَةِ! (ص 9 ـ 10)

تسيرُ القصيدةُ من مناخ شعري جنائزي إلى آخر، فإذا نحنُ نرافقهُ في مناخ القبور حول قبرُ جدّته في بانياس إلى الولادة المتكرّرة والجدّ المغادر، ثم تنتهي هذه القصيدة بتعظيم الفجيعة فإذا الفقيد مفردٌ في صيغة الجمع، وهو ليس واحداً، وإنّما هو الصديق والحبيب والأخ والابن ليكون الرحيل أكثر فاعليةً وتأثيراً، فتُغلق القصيدةُ ستارتها على مشهد تراجيدي دامع:

كيف لم أنتبهْ، أنّ قبراً غريباً دعاهُ إلى موتِهِ،

فاستجابَ، سَيُغْريهِ بالموتِ في غربةٍ ثانية؟

كيفَ لم أنتبهْ يا صديقي؟

كيفَ لم أنتبهْ يا حبيبي؟

كيفَ لم أنتبهْ يا أخي؟

كيفَ لم أنتبهْ يا بُنَيَّ؟ (ص 18)

وبما أنّ موتَ الأعزّاء ليس مفرداً، وإنّما يتنقل ليكون كثرةً، فإنّ هذا التنقّل يكون قادراً على العبور من جهةٍ إلى أخرى، ويتجلّى ذلك في انتقال الموت إلى مظاهر الطبيعة والحلول فيها على طريقة أهل الصوفية والرومانسيين الذين لجؤوا إلى الطبيعة ليحتموا بها من نوازل الدهور، وهكذا ينقلنا الشاعر في قصيدته "السّلامُ على الشّعر" إلى ثنائية الموت والحياة، فيقول:

كيفَ ننسى إذنْ،

أنّنا حين نهوى.. نموتُ!

وحينَ نرى ما لا يرى الآخرونَ..

نموتُ!

ونعجزُ ـ حين نموتُ ـ عن الموتِ!

حتّى نُكفّرَ عما اقترفْنا

منَ الوردِ،

والقُبُّراتِ،

وَسَاوَرَنا من أمانِ الحياةِ،

وخَضّبَ أرواحَنا

بجنونٍ وعطرٍ؟

كيفَ ننسى إذنْ،

والمسافةُ بينَ القصيدة والقلبِ،

أقربُ من لسْعَةِ الموتِ،

أبعدُ من جمرةٍ

في رمادِ عجوزٍ،

وأوجعُ من شهقة الضَّوْء
في صدر فجر؟ (ص 29 ـ 31)

وفي المجموعة عودةٌ إلى قصائد الفقد واللوعة، وهي ليستْ في الرثاء بقدر ما هي تبيِّنُ أثرَ الرحيل المفاجئ في نفوس الآباء الذين فقدوا أحبّتَهُمْ، ومنها "للصّدى.. بارداً" التي تبدأ إلى الراحل ليزداد هذا الاشتياق التياعاً حين يتحوّلُ إلى جُرْحٍ تحفرُهُ خناجرُ اليأس من تحقيق الحلم الإنساني، فلا يبقى إزاء الشاعر سوى التوسّلات:

اشتقْتُ إليكَ،
وأعرفُ أنّكَ أبعدُ من نوم الأنهار،
وأعمقُ من يأس البحّار،
ولكنّي أتوسّلُ بالأشجار إليكَ،
للعرق العابق في بُرْدَيْكَ،
أن تخلعَ كَنْزَتَكَ البيضاءَ،
لأنشَقَ عِطرَكَ،
تفتَّحَ كنزَ الماءِ لأشربَ جمرَكَ،
أن تومئَ لي،
أن ترسلَ أيَّ سماءٍ تشهدُ
أنّكَ تعرفُ مُرَّ اللّوعةِ،
في بلوايَ،
الموتُ لموتِكَ....،
كيف أطاحَ بأوّلِ سنبلةٍ في الحقل،
وأعذبِ شَحْرُورٍ في النّايِ؟ (ص 51 ـ 52)

وكان لا بدَّ أن تنتهي هذه القصيدة بهذه الحكمةَ الأبديةَ:

يا أحلَكَ ليلٍ سالَ عليَّ،
وغلغَلَ فِيَّ،
وَغمَّسَ بالموتِ الأقلامْ.
إنَّ الآباءَ همُ الأيتامْ.
إنَّ الآباءَ هُمُ الأيتامْ! (ص 56)

وثمّةَ قصيدةٌ أخرى تنتمي إلى هذا الفصيلِ من قصائد الفقد واللوعة، وهي تنويع للقصيدة السالفة وتكرارٍ لها، ولكنّه هنا تكرار التبئير والوجع المستمرّ، أو هي صرخةٌ تتلو صرخةً من وجعٍ دفينٍ لا تحتمله الإحساسات البشرية، فهو أكبر من الكلمات والعبارات والتعبير، وليست هذه القصائد سوى زفرات تردّدها أنفاس متلاحقة صبرتْ ثمّ صبرتْ ثمّ انفجرتْ، ثمَّ كان البكاء على طريقة ابن الرومي في داليّته الفريدة في ابنه الأوسط محمد، ومما قال:

بكاؤُكما يشفي وإن كان لا يُجدي
فجُودَا فقدْ أودى نظيرُكما عندي

طواهُ الرَّدى عنّي فأضحى مَزَارُهُ
بعيداً على قُرْبٍ قريباً على بُعْدِ

لقد أنْجَزَتْ فيهِ المنايا وعيدَها
وَأخْلفتِ الآمالُ ما كان من وعدِ

لقد قلَّ بينَ المهدِ واللّحْدِ لبثُهُ
فلم يَنْسَ عهدَ المهدِ إذْ ضُمَّ في اللحدِ

ألامُ لما أبدي عليكَ من الأسى
وإنّي لأخفي منكَ أضعافَ ما أبدي

من هذا القبيل جاءت قصيدة "غسقٌ لآخرِ صورةَ في الضوء" تشرب من قصيدة ابن الرومي وتشرحُ حالين: حال الصبيِّ الذي يذوي شيئاً فشيئاً وحال الوالدِ الذي لا يستطيعُ دفعَ المنايا بأيِّ وسيلة، وهو ذا قلبُ الوالد يتفتّتُ حزناً على فلذة كبدِهِ، وهو يراه يتوجّع

ويغادر:
أصواتُهُ.. صَرَخَاتُهُ..
أوجاعُهُ.. تجتاحُني رعباً،
فأشْفِقُ كلّما حاولتُ
أنْ أدعوهُ في ليلٍ، لأسْهَرَ
تحتَ ضوءِ الشّوْق،
والطّيْفِ البَهيّ.
يا موتيَ المصنوعَ منّي:
كيفَ أقْبُرُ نصفَ مَيْتٍ
غائراً في نصفِ حَيّ؟
ولِمَنْ سأنْفِقُ ما تيسَّرَ
من مراراتِ الحياةِ،
ولم يَعُدْ قلبي يُصَدِّقُني،
وقد أغْلَقْتَ حزني دونَ خَفْقَتِهِ،
وغادرْتَ ارتعاشتَهُ /الفجيعة،
في يَدَيّ
هل كنتَ تعلمُ كم أحبُّكَ،
أو تُحِسُّ بأنّني
لم أدَّخِرْ وجعاً لتكبرَ،

إنّني أمشي إليكَ.. وفيكَ،
للحلمِ القصيّ؟؟؟
لم يبقَ منكَ سواكَ
في روحي،
وأشْهَدُ أنّها لم تألُ موتاً
... يا بُنيّ. (ص60-62)

وبالرغم مما في هذه القصائد من ألم وأحزانٍ ولوعات كان لا بدّ من أن تنتهي كما تنتهي كلّ حياة، ولكنها تنتهي في خاتمة الكلام بالاعتذار إلى هذا الراحل المقيم، وكأنّ الأبَ المفجوعَ والمسكونَ باللوعة يشعرُ في قرارة نفسه بأنّه قصّر في شأن ولده، أو كان ينبغي أن يكون على غير الصورة التي كان عليها، أو هو لم يبكِ بما يوازي الفجيعة ويساويها كما فعل ابن الرومي الذي أرسل دموعَ عينيه على سجيتهما استشفاء من واقعٍ مرّ، ولذلك جاءت القصيدة الأخيرة في "للبياض البعيد" بعنوان "آسفٌ يا بُنيّ".

آسِفٌ يا بُنيّ.
ما اسْتَطعْتُ البكاءَ كما أشتهي!
كانَ هولُكَ أسودَ مثلَ رمادِ الرَّجاءِ؛
حينَ أطفَأتَ وجهَ السَّمَاءِ،
ليَبْدأَ ليلٌ....؟
ولا ينتهي!
آسِفٌ أنَّ شعري ضريرٌ
ونَبْضي تكسَّرَ بينَ العروقْ!
هل تُسَمّي القصيدةُ شعراً
إذا غادرتْها البروقْ؟
لا... وقَبْرِكَ،
أصْبَحْتُ محضَ انتظارٍ مرير
لشمسٍ تُرَافِقُني.....
للشُّرُوقْ! (ص131-132)

استطاع الموت في "للبياض البعيد" أن يُشكّلَ صدمةً تراجيدية تنتقلُ من الشاعر إلى المتلقي، واستطاع الشاعر من خلال استسلامه لهذه الصدمة وتأملها أن يقدّم فلسفةً خاصة وجديدة عن الموت تختلف عما هو مألوف من معانٍ وأفكار وثيمات، فكان الخطاب الشعريّ ذا إثنوغرافية تشقّ طريقها إلى فصيلٍ جديد في الخطاب الرثائي العربي، جديدٍ لا ينفصل كلّ الانفصال عن إثنوغرافيا الخطاب الشعري الرثائي في التراث، فهو ما زال مشدوداً إليه بخيوطٍ حريريةٍ لا تُرى بالعين المجرّدة، كاستلهام الخطابين الصوفي والشعري، ولكنّه في الوقت ذاته يؤسّس لخطابٍ رثائي حميمي بين الموت والحياة.

مع الدكتور..
جابر عصفور ورؤاه النقدية

د. يوسف جاد الحق

الحديث ذو شجون عن عالم كبير كالدكتور جابر عصفور بوصفه كاتباً متعدد القدرات والمواهب، من جهة، وعن أدبه، وفكره، ونقده من جهة ثانية. فإذا ما نظر المرء إلى ذلك الفيض الزاخر من أعماله وإنجازاته في تلك الأقانيم جميعاً عجب كيف تأتّى لرجل واحد، هو د. جابر عصفور أن يقدم هذا الكم الهائل في هذه الحقول جميعاً، وما انطوت عليه من قيمة رفيعة لا يسع المرء إلا أن يقف أمامها، ثم أمام الرجل نفسه إجلالاً وتقديراً.

في يقيني أن الدكتور جابر عصفور لم يبلغ هذا الشأن الرفيع الذي بلغه من غير دأب غير عادي، وإخلاص لا نجده إلا عند ندرة نادرة في أوساطنا الأدبية والنقدية المعاصرة.

لا جدال في أن الرجل يتميز بقدرة نقدية فائقة حيث ماهى بين التراث النقدي العربي في العصور الإسلامية، وبين النقد المعاصر المتعدد الأوجه والمدارس، المتشعب الفروع، المتشابك النسج، المتوافق المتضاد، على نحو قد يصيب الدارس والباحث بالدوار، قبل أن يخلص إلى رؤية محددة يضمن معها أنه ألمّ بالحقيقة، أو أنه لم يخرج عن جادة الصواب، على أقل الفروض، وأدنى الاحتمالات. بيد أن الدكتور عصفور أمكنه التوصل إلى خلاصات نقدية مثلت تنظيراً فاعلاً للحداثة الشعرية،

فكتابه (مفهوم الشعر) الصادر في بيروت عام ١٩٨٣ عن دار التنوير، قدم التراث النقدي الشعري العربي في العصور الإسلامية، وأطلعنا على نحو واسع المساحة، عميق الغور، إذ بحث ضمن أبحاثه الثرة، في نقد كل من (ابن طباطبة العلوي) لا سيما كتابه (عيار الشعر)، قراءة ونقداً، بحيث يشعرك من خلال قراءته لهذا الكتاب وصاحبه وكذلك إزاء ناقد معاصر قابلة أفكاره النقدية ورؤاه لأن تنطبق على كيفية قراءة الشعر الحديث، فضلاً عن ذلك القديم. أما كتابه (الصورة الفنية في التراث الشعري العربي) فهو يكاد أن يكون وحيداً في معالجته للصورة الشعرية، بحيث نرى أن جلّ النقاد المعاصرين كان هذا الكتاب مرجعيتهم في فهم الصورة الشعرية والبلاغية، فلقد قدم فيه سائر النظريات التي تتحدث عن (الصورة الشعرية) لدى (قدامة بن جعفر)، في كتابه (نقد الشعر)، وكتاب (أبو حازم القرطاجني) (مصباح الأدباء وسراج الشعراء)، وكذلك (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه (أسرار البلاغة). كما إن الكاتب الكبير د. عصفور لم يغفل دراسة الفلاسفة القدامى من الكندي حتى ابن رشد.

ولربما كان في كتابه (نظريات معاصرة) تصوير للسيرة التاريخية البحثية الخاصة به كناقد تخرج من جامعات أمريكية، عقب تخرجه من الجامعة المصرية، حيث عاصر

نقاداً غربيين ذوي أهمية أمثال (والاس ستيفنز)، و(نور نثروب فراى)، ونقاد البنيوية والتفكيكية والسيميائية. من يقرأ كتابه هذا يراه ملماً بالتفاصيل الدقيقة الظاهرة والخفية للنقد الشعري العالمي المعاصر. سنجده هنا أيضاً يماهي بين نظريات الشعر المختلفة، وحتى المتناقضة في رؤاها ومضامينها، لكي يخلص من ذلك كله إلى أن يقدم لنا مفهوماً عالمياً مشتركاً لقراءة الشعر الإنساني بعامة، من خلال نظريات تكاد تكون مشتركة.

ولقد أثار د. جابر عصفور فيما أثار، وفي مجمل كتبه مسألة (التخييل والمعنى)، وجعلها أسّ الشعرية، ومدى إبداعية النص الشعري. كما إنه رأى أن وجود التخيل في الأجناس الأدبية كافة، خاصة القصة والرواية، فضلاً عن الشعر مسلّمة لا مفرّ منها ولا مرية فيها لتحديد التفوق في الإبداع الروائي والقصصي. وهو بهذا ينسجم في رؤيته مع النقاد الذين أعطوا للشعرية في النص الأدبي، أياً كان الجنس الذي ينتمي إليه قيمة مثلى لمدى تحقيق الإبداع فيه.

قد يستشف الباحث في أعمال الدكتور جابر عصفور أنه ينظر لما هو أبعد من حدود التراث الشعري والنقدي، حيث، وعلى الرغم من تبنيه لموضوعتي القافية والوزن والمواصفات التقليدية للشعر التراثي، نجده في الآن نفسه يدافع عن حق قصيدة النثر إذا ما هي حملت خصائص التخييل المركز والكثيف، وتضمنت المعنى المتعدد الوجوه، حاملة ابتكارات فنية تشي ببلاغة خطابها الشعري، وهي العناصر التي يرى فيها المتطلبات الشعرية الحقة تحت أي مسمى جاء ذلك الشعر. وهو بذلك يكون قد نظّر لقصيدة النثر وضمها عنده إلى الشعر، كجنس أدبي مهيمن عربياً في زمننا الراهن لدى الكثير من الأدباء والنقاد والمثقفين بعامة من جهة، ولدى أصحاب الذائقة الأدبية عند جمهرة غفيرة من غير المختصين في هذه الشؤون من جهة أخرى.

من هنا تتبدى لنا أهمية أفكاره النقدية في مجالي التراث النقدي الشعري العربي القديم، ونقد الشعر العربي المعاصر.

في يقيني أن الدكتور جابر عصفور، الموسوعي الأطلاع والمعرفة في مضماري الأدب والنقد، قديمهما وحديثهما، جدير أن ينظر لتأسيس مدرسة نقدية عربية حديثة، ومعاصرة لم نصل إليها حتى اليوم. وليس على المتتبع الدارس لأعماله سواء في كتبه، أو مقالاته، أو محاضراته، ولقاءاته، سوى أن يقر بهذه الحقيقة الماثلة. فالرجل ملم بمناحي المدارس النقدية الغربية ورؤى النقاد الغربيين على نحو مدهش، سواء من يوافقهم على رؤاهم وقدراتهم أو يعارضها. وهو لم يغفل في دراساته أياً من المنظرين للحداثة، وما بعد الحداثة في النقد والأدب أمثال (جاك دريدا)، و(رولان بارت)، و(جون أوستن)، و(ميخائيل بختين) و(زيليج هاريس)، وكثير غير هؤلاء مما لا يتسع المقام لذكرهم، كما إنه لم يغفل الدراسة، أو يحجم عن الاطلاع على إنجازات نقادنا العرب المعاصرين والقدامى. من المعاصرين الدكتور محمد مندور، والدكتورة سهير القلماوي (التي تتلمذ عليها في الجامعة المصرية بقسم اللغة العربية)، والدكتور عبد القادر القط، وغيرهم من أساطين الأدب والنقد في مصر بصورة خاصة، ورواد النهضة الأدبية والنقدية فيها.

وقد يتراءى لي أن أديبنا وناقدنا الدكتور عصفور يميل أكثر ما يميل إلى الأخذ برؤيتي جاك ديريدا ورولان بارت المتوازيتين في نظريتي (حضور الكتابة)، و(ما بعد الحداثة) ونظيرة (موت المؤلف) أو غيابه بمعنى انفصاله عن النص فور ذهابه إلى القارئ المتلقي.

فعلى سبيل المثال:

((سؤال الكتابة القائل ما أكون؟ ماذا يمكن أن أفعل في هذا الوجود؟ سواء عن سؤال الهوية أو عن سؤال الوجود، فإن السؤالين يظلان مشيرين إلى حضور الكتابة

من حيث هي مفعول يستقل عن فاعله ليغدو فاعلاً مستقلاً ينفصل معه صوت الكتابة عن أصله، ويمارس وجوده الذاتي المستقل بعيداً عن هيمنة الأصل الواحد أو العلة الأولى)) حسب رولان بارت ص ١٧٤ من كتاب (آفاق العصر) للدكتور عصفور.

وبعد:

إنه لجدير بنا القول بأن الدكتور جابر عصفور لا يأخذ ما جاءت به أي من هذه المدارس على أنها مسلّمات مطلقة لا ينالها الخطأ ولا يأتيها الباطل من أي جانب، وإنما هو دارس حاذق متفحص، يختار (من كل روض زهرة) كما يقال، ليكوّن لنفسه من ثم رأياً خاصاً، ورؤية ذاتية تغني ثقافته العريضة، وتضيف إلى معرفته الشمولية وعلمه الموسوعي، وليقدم لنا من ثم خلاصات آرائه، ومحصلات أفكاره في دنيا النقد وعالم الأدب.

❑❑

مقاربة بين مجموعتين قصصيتين

(الدوسر) لرسلان عودة و(لأني لأنك) لسوزان إبراهيم

صادق الحموي

يرى " أوكونور" وهو أحد النقاد البارزين في مجال الرواية والقصة، أن القصة القصيرة هي "فنّ اللحظة المهمة" واختيار هذه اللحظة، من أدق مهارات القصّاص البارع، فهذه اللحظة المهمة قد تكشف عصراً بكامله، كما تتجسد في بناء فني قوامه الجوهري، التكثيف والتركيز والتقطير، الذي يشمل كل كلمة، وكل جملة، كما يشمل الشخصيات والمواقف والحوار.

ولكن القصة القصيرة باعتبارها من الأجناس الأدبية المهمة، والمؤثرة في شخصية القارئ والمتلقي، وتنقل من حيث تقصد أو لا تقصد تجربة القاص وعوامل الحياة التي تأثر بها على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي والسياسي. تنقلها إلى القراء باختلاف مشاربهم واتجاهاتهم. ويتأتى التفاعل بين القارئ والنص القصصي، عبر قدرة هذا النص على اجتراح شهية هذا القارئ، وتفعيل مشاعره وحواسه، وتوتير انتباهه حتى آخر حرف، لتجعله يعيش الحدث وكأنه حاضر أمامه بكل تفاصيله، فيرى ويسمع، ويشم ويذوق ويكره ويحب، وقد يستدر عطفه فيبكي، أو يثير عنده الضحك فيضحك.

تأسيساً على هذا، فإن مسؤولية النص القصصي بالغة الأهمية من الناحية القيمية والأخلاقية. وتتعدد هذه النصوص وموضوعاتها بتعدد كتابها وثقافاتهم، ومدى تمثلهم لقيم مجتمعهم، وأخلاق أمتهم. وفي هذه الدراسة سأختار ثلاث مجموعات قصصية، تتباين في تناولها لموضوعاتها، وسأكتفي باختيار بعض النصوص القصصية لهذه المجموعات، لإجراء قراءة موجزة لها، علنا نستنتج أهمية الانطباعات التي تجسدها هذه النصوص القصصية على اختلافها، في تعميق وحماية قيم وأخلاقيات أساسية في حياة مجتمعنا، أو في تسطيحها وتدميرها وتشتيتها.

سأبدأ بمجموعة الكاتب العربي الفلسطيني "رسلان عودة" التي اختار لها عنوان "الدوسر" والدوسر هو "الزوان الموجود في الحنطة" وقد جاء في التقديم لهذه المجموعة الذي كتبه "ثائر عودة" قوله: "إن الأنا تنتشر داخل النصوص، حاملة تصدعات الداخل، وما في القلب من شظايا، والكاتب مسكون بفكرة اضطهاد الإنسان وتحريره" وعن قصص المجموعة يقول: "إنها قصص عن تاريخ مراوغ يعطي أبطالاً يثيرون السخرية في زمن، ويستولد آخرين مقهورين في زمن لاحق. ويكسو الكاتب قصصه بزمن معاصر مريض، وتدور الحكايات في حواري مدن ومخيمات معروفة، فهذه النصوص هي حكايات وتأملات، ورموز وذكريات غاربة، تدور في زمن الدوسر... وقد نأخذ عليها

انضباطها السردي الصارم أحياناً، أو نأخذ عليها غلبة الحوار على أحداثها وحركة شخصياتها، وربما نأخذ عليها طغيان العقلي وتغليبه على الوجداني. باختصار إن هذه النصوص تحمل إلينا عويل قلب الكتب وهمومه الصغيرة والكبيرة دونما فذلكة.

ففي قصته "ناقص ليرة" يحكي لنا بضمير المتكلم، وبلغة عفوية وشفافة، وبسلاسة تشبه سلاسة ألم الفقر والحاجة، التي يعانيها، وهي قصة أب متقاعد يعيش مع زوجته وبناته، ولا يجد بجيبه ما ينفقه على عائلته. فترسل زوجته أصغر أبنائها لتقترض من جيرانها. وتعود الطفلة ومعها خمسون ليرة، تأخذ منها الزوجة عشرين ليرة، ويستوفي صاحب الدكان عشر ليرات، ويضع الرجل العشرين ليرة المتبقية في جيبه ويخرج متجهاً إلى رابطة المتقاعدين لقبض الراتب، وهو يحتاج إلى الصعود والنزول مرتين بسيارة نقل الركاب، ليصل إلى الرابطة، وعليه أن يدفع للسائق الأول عشر ليرات، وللثاني خمس ليرات، ولكن السائق الثاني لا يعيد له سوى أربع ليرات من الليرات العشر الباقية معه. المحاسب كان غائباً، فماذا يفعل؟ وكيف يعود إلى بيته وهو لا يحمل غير أربع ليرات، ويبحث على الأرصفة وفي الزوايا عن ليرة ليركب نصف المسافة، ولكنه لا يجد. ويعود مشياً على الأقدام وشمس تموز تحرق رأسه. يتذكر طفولته، وكيف أنه عثر آنذاك على ليرة واحدة، استطاع أن يشتري بها "سندويشة فلافل" ويشرب كوباً من اللبن، ويحضر فيلماً في "سينما عائدة" ويعود إلى البيت بعد أن يشتري كيلو "بوظة عربية" وبقي معه في ذلك الوقت ربع ليرة. وهو الآن بحاجة لليرة لا تساوي شيئاً ولا تشتري شيئاً عله يرتاح من نصف المسافة التي تفصله عن بيته، ولكنه لا يجدها. ولمّا وصل إلى بيته منهكاً، كانت ابنته الصغيرة بانتظاره تريد مالاً لتشتري به، فأعطاها الليرات الأربع، فأخذتها وركضت متجهة إلى البائع، لكنها عادت دون أن تشتري وهي تقول لأبيها" بابا.. بابا ناقص ليرة" هذه القصة كشفت مرارة الواقع المعاشي الذي تعيشه أسرة متقاعد، قضى عمره في خدمة الدولة، وهو يدفع الآن ثمن الغلاء وارتفاع تكاليف الحياة الكريمة، ويعاني استهتاراً بإنسانيته ووجوده. ففي "الميكرو باص" الذي كان فيه يصف طبيعة النظرة التي ينظر بها السائق للركاب فيقول: "كنا سبع خمسات مسندة على المقاعد الجلدية، انضمت إلينا خمس أخرى" وعندما وجد باب المحاسب مغلقاً حاول أن يطلب من أحد زملاء المحاسب أن يدفع له الراتب، ولكنه رفض. ولما فكر بالعودة إلى بيته، حدثته نفسه قائلة: "هل أطلب منه أجرة العودة إلى الأفواه الفاغرة؟ فهرني الآخر في داخلي: لا تفعل، بقي معك خمس ليرات، امش نصف المسافة، واركب نصفها الآخر." ولكنه لم يجد الليرات الخمس: "أخرجت الليرات من جيبي فلم تكن إلا أربع فقط، عصرت جيوبي دون جدوى، وتساءل بغيظ: لماذا أنا بالذات أعاد ليَ الباقي ليرات؟ ولماذا لم يأت المحاسب اليوم، وكيف ومتى سأصل..؟"

أما القصة الثانية التي اخترتها من المجموعة فهي بعنوان "الدوسر" وقد جعله الكاتب رسلان عودة عنواناً لمجموعته. وأيضاً جاءت القصة بضمير المتكلم، وفيها يسلط الكاتب الضوء على محورين أساسيين يشغلانه في معظم قصص المجموعة هذا بالإضافة لانشغاله الوجودي المستمر بقضايا وطنه المغتصب فلسطين ـ ألا وهو فداحة الفقر وبشاعته، والثاني الذي يرمز إلى استبداد الحاكم واستغلاله لأوضاع الناس وجهلهم، وربما رمز أيضاً إلى بعض الحكام العرب الذين عقدوا صلحاً مع العدو، ووقفوا في صفه في الصراع العربي ـ الإسرائيلي. وكان ثمن فعلتهم أنهم خسروا شعوبهم كما خسروا أنفسهم.

فالقصة بشفافية لغتها، وغلبة الطابع المسرحي عليها عبر الحوار. تقص علينا،

قصة أم تعيش مع أبنائها في غرفة سقفها يدلف، وزوجها متزوج من أخرى، وفي هذه الليلة الممطرة يكون الزوج عند زوجته الثانية، والأم بعد أن وضعت الأطباق والصحون والطناجر لتفادي وصول مياه المطر إلى فراش أولادها. دسّت جسدها في الفراش الذي تبلل في جزء كبير منه تريد النوم، وقد ظنّت أن أولادها ناموا، فسمعت صوت ابنها: "أية حكاية تحكيها لنا الليلة؟" تجيبه: "يا بني نام اللي متلنا بتتحكى حكايته" وأمام إصراره، وقد عوّدت أولادها أن تحكي لهم قبل نومهم حكاية. فحكت له حكاية رجل اسمه "الدوسر" كان قد وصل إلى قبيلة "التيمة" وكان أبناؤها يتخبطون في خلافات سخيفة تتعلق بلون خيامهم. افتعلها بينهم بائع أصباغ بهدف الربح، فحلَّ لهم هذه المشكلة بأسلوب ذكي وخبيث، وظهر أمام أهل القرية بمظهر الرجل الحكيم.

فعوض أن تكون الخيمة بلون واحد، جعلها ثلاثة ألوان، فأدهش الجميع. فبنوا له خيمة جانب خيمة زعيم قبيلتهم، وجعلوه مستشاراً له يساعده باتخاذ القرارات. واتكلت لعبته على الجميع.

ولما مات شيخ القبيلة، صار هو الزعيم، وهو الآمر الناهي، وأول ما فعله تعيين الوجهاء، وزعماء الأفخاذ والبطون من أعوانه وجماعته، وشرّد وقتل كل من عارضه، ووضع على رقاب الناس أشخاصاً قساة، ساموا أهل القبيلة العذاب، ولم يراعوا حرمة أحد. وقام الدوسر بعقد صلح مع أعدائهم عشيرة "اليعاقبة" الغربية، ووفر لها ولحدودها الحماية، وعم الفساد والرياء، وقلت النعم "ومات الزرع، وجف الضرع، واحتل الأشقياء أمكنة الشرفاء" فانشغل الناس بتأمين قوت يومهم، فأذلهم الجوع، وركبهم الخوف، وتسابق الشعراء يمدحون "الدوسر" ويصفونه بصفات الأنبياء، وجعلوه معصوما عن كل خطأ، فطلب أن يبنى له قصر على ضفاف الواحة، استخدم لبنائه الرجال والبغال، وأحضروا له الخشب والحجارة المزهاة بالألوان، وكثيرون ماتوا أثناء البناء "وبدأت ألوان الخيام تضيع، وافتقد الناس الدفء والحطب والقهوة واستمر ذلهم وهوانهم وهم صامتون. ولما لم يجدوا سبيلاً للخلاص، آثروا الهجرة. وبدأ أبناء القبيلة يتركون قبيلتهم حتى لم يبقَ فيها أحد. فأطلّ "الدوسر" من شرفة قصره على مضارب القبيلة، فلم يجدها، فسأل: "أين هم؟ همس أحدهم: نعم يا سيدي.. رحلوا..."

صاح بصوت مخنوق: "كيف رحلوا دون إذني؟ ثم قال بصوت خافت: لو قالوا لي لرحلت معهم؟!".

سمع الطفل الحكاية، وعند الصباح وأمه تجمع الصحون والأطباق المليئة بالماء، وقد ظهرت أشعة الشمس. حمل حقيبته المدرسية، ومد يده ليفتح الباب خائفاً متردداً وهو يردد في نفسه:

"أخشى إن فتحت الباب وخرجت إلى الحي أن لا أجد به أحد".

والقصة الثالثة التي اخترتها من المجموعة، هي قصة وطن بامتياز، وكان الكاتب رسلان عودة قد عنونها "بطائر الزيتون" وطائر الزيتون هذا شاب في العشرين من عمره، يتحدث عن نفسه بأنه رجل طموح، ويحب الحياة، ويحب خطيبته سلمى. كان يلتقي بها تحت شجرة زيتون معمرة، يسمونها الجدة، لعمق جذورها وغزارة أغصانها الخضراء، وعمرها المديد. فجده كان يلعب تحتها. وهذا الشاب يدرس في جامعة "بير زيت" وهو من أسرة ميسورة، قرر أبوه أن ينفق عليه كل ما يحتاجه ليكمل دراسة العلوم السياسية. هذا الشاب الفلسطيني كان شاهداً على حقيقة الإجرام الإسرائيلي ضد أهله وشعبه، فالإسرائيليون قد هدموا أمام عينيه جدار بساتينهم، واقتلعوا بجرافاتهم كل الأشجار المثمرة، وأتوا على الجدة شجرة الزيتون الهرمة، فدفعت الجرافة شفرتها الحديدية الحادة نحو جذعها، وعملت به

تجريحاً، ودفعتها بقوة، فتمايلت ودمعها الأبيض ينزف من جذعها، وجذورها تئن وتتوجع، وقاومت الشجرة قبل سقوطها، لكن الجرافة المجرمة استمرت في ذبحها وهي تقاوم إلى أن تضرجت بدمائها، وكان أبوه محاطاً بعشرات البنادق، وأما الشاب، فقد بطحه الجنود، وداسوا على رقبته وظهره. على هذا الواقع المرير فتح الشاب عينيه، وتلبست بداخله صرخة الرفض والتمرد على ما يجري. وقرر أن حياته لا تساوي شيئاً أمام هذا الذل والهوان، فاختار بمحض إرادته أن يطير وهو مزروع بالموت والقنابل، ليهوي بجسده عبر نافذة الطابق السادس، حيث يجتمع الضباط الإسرائيليون وهم يخططون لعدوان جديد على أهله، فيفجر نفسه فوق رؤوسهم، ولشدة حزنه على الجدة الهرمة، يوصي خطيبته سلمى أن تسقي جذور تلك الشجرة. وكان الشاب سعيداً لأن جسده لن يدفن في حفرة ضيقة، بل ستتوزع أشلاؤه في السهول والوديان الفلسطينية، وعندما اخترق النافذة، دب الهلع والذعر بين الإسرائيليين، وضغط على زر التفجير، فدمر الطابق على رؤوس من فيه. في اليوم التالي خرجت أمه ونساء الحي يحملن آنية مليئة بالماء، ليسقين جذور الزيتونة الهرمة، وسلمى كانت معهم، واختلط الماء الذي تسقي به الشجرة بدموعها. وأصوات الانفجارات تأتي من بعيد، وأطفال الحي يضربون الحديد بالحجارة.

هذه القصص الثلاث التي جاءت متماهية إلى حد بعيد مع بقية قصص المجموعة في قيمها وأخلاقياتها، فشربت من معين واحد هو شخصية الكاتب، التي جمعت بين العاطفة النبيلة التي تمثل الانتماء والولاء للوطن، والعقلانية الراجحة التي نجحت في تحليل عمودي للواقع وسبر أغواره، وكشف عيوبه وحرضت على رفضه وضع مجتمع جديد، وجاءت العناوين التي اختارها الكاتب إضاءات لأحشاء النصوص التي عبرت عن اللحظة المقتطعة من تاريخ الناس، وأبرزت أهمية القيم التي تكاد أن تتسرب من بين أصابع هذا المجتمع. فقسوة الحياة تكاد لا تحتمل بسبب وجود الظلم والارتهان لحياة أصبح همها لقمة العيش، أو بسبب عدو لم يجد بين مواقف الحكام العرب موقفاً صلباً واحداً يثنيه عما يخطط له من جرائم بحق الشعب العربي، وأما لغة الكاتب فكانت لغة خفيفة لا جرس فيها ولا تهويل ولا مبالغة ولا فخامة في الألفاظ، أو استخدام إيقاعات تشغل القارئ عن الهدف من الحكاية أو القصة. ففي قصته "ناقص ليرة" يقول: "لم تكن في كهوف ما أرتديه أية قطعة نقدية" فجيوبه أشبه بالكهوف الخاوية ثم يقول تعبيراً عن تشيء الإنسان: "كنا سبع خمسات مسندة على المقاعد الجلدية، انضمت إلينا خمس أخرى" وفي قصة "الدوسر" قال يعبر عن سقف الغرفة الذي يدلق: "سقف غرفتنا يبكي" ثم لخصت أمه حجم المعاناة التي تعانيها هي وأولادها عندما قالت لابنها: "يا بني نام.. اللي متلنا بتنحكى حكايته" وعندما كشف عن سلبية أبناء القبيلة، وكيف استسلموا للذل والفقر، ولم يحركوا ساكناً، واكتفوا بموقف شديد السلبية، وهو الرحيل وترك الأرض والبلاد للمستبد الذي فوجئ برحيلهم يقول: "كأني بالأرض قد خلت من سكانها" وإمعاناً في تحقير هذا الشعب يتساءل الحاكم: "كيف رحلوا دون إذني؟" إنها لغة معبرة وبسيطة وشفافة.

مجموعة سوزان إبراهيم "لأني لأنك"

المجموعة الثانية اخترتها للكاتبة السورية "سوزان إبراهيم" وعنوانها "لأني لأنك". جاءت نصوص هذه المجموعة في معظمها على شكل مذكرات بطلتها هي الكاتبة نفسها، التي استخدمت ضمير المتكلم لترسم حدود ودوافع الأنا الأنثوية بكل معاناتها وأخلاقياتها وإيجابياتها، أمام الهو الذكوري بكل تجلياته وعلائقه وأخلاقياته، في مجتمع ينوس بين التقدم والتخلف، ويتخبط في مشكلات متعددة أعمقها وأخطرها الجرح المفتوح فيما يتعلق

بالصراع العربي ـ الإسرائيلي وتداعياته. وسوزان إبراهيم حاولت أن تدافع عن إنسانية المرأة في المجتمع من خلال كشفها لإرث من العادات والقيم والمفاهيم المغلوطة، التي لا زالت تكبل المرأة وتحصرها في مفهوم "الحرملك" مما يبرز أهمية أن يتم التعامل مع المرأة على أنها شريك حقيقي في بناء الحياة والمجتمع، وجعلت همومها لا تختلف عن هموم الرجل الذي يشغله الوطن والحب والحياة الكريمة.

والقصة الأولى التي اخترتها من مجموعتها عنوانها: "ربيع ورغيف خبز" المرأة في هذه القصة مخطوبة، وتحب خطيبها، وهو رجل شفاف وشديد الحساسية تجاه ما يجري في المجتمع، وهو رجل نهم للقراءة وشراء الكتب وشرب القهوة مع الخبز، وأثناء وجوده في معرض الكتب، تبرع لفتاة اشتهت شراء بعض الكتب، وكانت لا تملك ثمنها، فدفع لها ثمنها. خطيبته فتاة ريفية، أهلها محافظون، اضطروا للسماح لها بالعيش في المدينة لمتابعة دراستها، عندما وجدوا لهم أقرباء، سكنت بالقرب منهم، خطيبها ربيع وبعد أن سقطت بغداد، وأمام الواقع العربي المؤلم في فلسطين وجنوب لبنان وغزة؛ قرر الذهاب إلى الجنوب، أي جنوب ليناضل ضد الظلم. حزنت لفراقه، ولكنه وقبل ذهابه وضع خاتم الخطبة في إصبع كفه الأيسر، ونقل الخاتم من إصبعها الأيمن إلى الأيسر وقال لها: "نحن الآن زوجان" وشرب القهوة مع الخبز، واحتفلا بعيد زواجهما. ووفاء الحبيبة والخطيبة اقتصر على ذكرى عيد زواجهما في اليوم الذي ذهب فيه للجهاد ولم يعد. غير أن شجرة لوز كانت قد أزهرت على سور حديقة الجيران بعد استشهاده.

القصة الثانية من المجموعة التي اخترتها هي "لأني لأنك"

تصل بطلة القصة في يوم غائم حزين يشبهها إلى محطة الركاب في دمشق، قادمة من مكان بعيد للاطمئنان عن حبيبها الذي تم نقله إلى المشفى بعد أن اشتد عليه المرض، وكانت قصة حب جمعتهما، انتهت بعقد زواج سري لدى أحد الشيوخ، وهو رجل متزوج وعنده أولاد، تتجه نحو سوق الحميدية لتبحث لها عن مكان في مقهى النوفرة، حيث كانا يجلسان معاً، ويبوح لها بما يكنه تجاهها من حب، ويحكي لها عن ضيعته الجميلة. تشرب كأساً من الشاي، وتتجرأ وللمرة الأولى فتطلب نرجيلة تنفث دخانها في فضاء المقهى، وهي تتذكر حبيبها وزوجها، وتفكر كيف ستقابله وتحكي له عن قلقها عليه، وهي غير قادرة على أن تكون إلى جانبه لخدمته ورعايته، تذهب لزيارته لتجده محاطاً بأهله وزوجته ترعاه. وتتقبل تلك الزوجة وجودها على مضض، فتكتفي برؤيته عن بعد. يسألها باستحياء عن أخبارها، وهي تراقب حركاته وحركات زوجته، ومن المدهش أنه يحق لها أن تجلس معه وتوفر له احتياجاته، ولكنها تظهر حيادية وطبيعية حرصاً عليه رغم الحريق الذي يشتعل بداخلها، وتترك المشفى وتغادر وكأنها غريبة تماماً، وتعود لتؤكد لنفسها، ولكونها امرأة شرقية، فهو ليس لها وحدها، فهي لا تملك أكثر من نصف حصة من كل شيء من الهواء والسماء، وحتى على الأرض ليس لها غير ربع رجل، فحقه موزع على أربع. تخرج من بيته، يختزن الحزن بداخلها وتقرر الصبر، وتعزّي نفسها بالاستمتاع بهذا الحريق وهذه المعاناة.

قصص الكاتبة سوزان إبراهيم في معظمها، أخذت فيها دور الراوي، وعملت وبوعي وبقظة واضحة لشؤون المرأة، ومشكلاتها والقيود التي تكبل حريتها، على عرض هذه المشكلات، وبيان قبحها وبشاعتها. ففيما يتعلق بعدم السماح للمرأة بمتابعة دراستها بعيداً عن مكان إقامتها. جاء في قصتها "ربيع ورغيف خبز": "في البداية لم يرحب الأهل بإقامتي وحيدة في المدينة". وعندما وافقوا فلأنها وجدت عملاً في المدينة، ولوجود قريبة لهم، تسكن في البناء نفسه. وفي

قصة "لأني لأنك" تصرح عن بؤس المرأة في ظل قوانين المجتمع وأعرافه، فالمرأة التي أحبت رجلاً متزوجاً وأحبها. يبرمان عقد زواج سري، وخوف الزوج من مشكلات يتعرض لها مع زوجته الأولى، جعله يتعامل مع حبيبته الزوجة الثانية على أنها غريبة عنه مما خلف لديها إرثاً من الألم والمرارة، وحتى عندما تعرض للمرض، لم تتمكن من أن تقف معه كزوجة، بل كزائرة أو صديقة. يسألها باستحياء أثناء زيارتها له: "كيف أنت؟" ولسان حالها كان يقول: "شكراً لسؤالك، لصوتك المحايد، كغريب لا يتقن لغة البلاد". هذه الزوجة التي تشعر أن من حقها أن تقف مع زوجها، ولكن وقوفها معه كان في أمنياتها وحسب: "كم وددت أن أندسَّ كنقطةِ عطرٍ في راحة يدك، كم وددت أن أرتِّب وسادتك البيضاء، أن أجلس قرب السرير، أمسح قطرات عرق ندّت جبينك، أن أدس حبة الدواء في فمك. "وعندما يعود ليسألها: "ما أخبارك؟" تجيبه دون أن تتكلم فتقول: "شكراً حبيبي، شكراً لنظرة حنين أفردتها لي وحدي دون كل الحاضرين." ولما غادرت المشفى، تقرر حقائق تعيشها المرأة فتقول: "لأنني امرأة شرقية، جلست كل هذا العمر أنتظر رجلا يفتح بوابات انتظاري، وحين جاء لم يكن لي وحدي، لأنني أنثى شرقية لي نصف حصة: "لأنني امرأة شرقية، أملك رصيداً فاخراً من القناعات المكهربة، والكلمات المراقبة جيداً، إرثاً من مبادئ الشرف الرفيع، وأنا أتعاطى حباً بموجب صكٍ مذيلٍ بتوقيع شيخ يجيز لنا حيازته" استعملت الكاتبة السرد الموشى بالصور الشعرية في كتابة نصوصها، فجاءت لغتها بإيقاعات لافتة، لتعبر عن ثقافة جيدة بالمفردات ونظائرها تقول: "فوق التربة الرطبة، يتداخُ أريج الهال كثيفاً من دلةِ القهوة". وتعبيراً عن حالة تذكر تقول: "دهمتني صورةٌ مشوشة في الذاكرة لطالبة جامعية" وعلى لسان حبيبها تقول: "مرة أخرى تسقط بغداد، وخيام العرب مازالت تناقش جرائم الشرف، وتعنى في أدقِ التفاصيل اليومية، مرة أخرى يُنهب إنجازُ آلافٍ من سنوات الحضارة، وخيام العرب ما فتئت تفصّل الديمقراطية على مقاس زعمائها".

وهي هنا تضع رؤيتها للواقع السياسي العربي، وانشغال النظام الرسمي بتفاصيل لا قيمة لها، والذي يبدو من خلال نصوصها أنها حاولت أن تدافع عن حقوق المرأة، ولكنها لم تترك في ذهن القارئ الحلول التي تعتقد بصحتها، كما كانت معظم مواقفها سلبية لا وجود لحرارة الفعل والرفض والعقل فيها، ففي قصة "ربيع ورغيف خبز" تكتفي بأن تحتفل في كل عام بعيد زواجها، وتتذكر حبيبها الشهيد عبر شجرة لوز عربشت فوق جدار حديقة جيرانها. وفي قصة "لأني لأنك" تكتفي بأن تشعل النار داخلها وتستمتع بها، دون أن تحاول إطفاء جذوة هذه النار بعقل واضح ومكشوف ومميز.

❑❑

التخييل كما تجلى في قصص

مهرجان القصة القصيرة المنعقد في ٢/٦/٢٠١٠

عوض سعود عوض

القصة القصيرة ذات زمن محدد قصير، تعتمد التكثيف واللغة الرشيقة، وهي محكمة الإتقان بحيث لا نستطيع أن نحلّ جملة مكان أخرى، تبتعد ما أمكن عن المباشرة. عن طريق الإيحاء والرمز والتخييل نستطيع بناء قصص فنية. أما النقد فهو إعادة قراءة القصص، إعادة بنائها، شريطة أن نبتعد عن التجريح، نحترم ما يقدمه الزملاء، أما الناقد الذي يُجرح ويسيء إلى النص، فالأهداف في نفسه، ولأنه ربما يحب أن يشتهر على حساب غيره، ومثل هؤلاء لا تحتويهم جمعية القصة والرواية.

في هذه العجالة سأتناول باختصار دراسة سبع قصص وهي:

١ ـ قصة "سأكتب مذكراتي" للزميل عبد العزيز الدروبي، التي تحدث عن شخص أحيل على التقاعد ويريد أن يكتب مذكراته، تعرفنا إلى هذا الشخص عن طريق السرد. القصة فيها محاكاة للذات وعودة إلى الماضي عبر التداعيات والمنولوج، عندما يتذكر هذا الشخص ما قاله الآخرون عنه، ويتذكر ماضيه.

تفاجئنا القصة بفشل كتابته لمذكراته كما أراد، لأن القلم لا يكتب إلا الحقيقة وعلى هذا فالقلم رمز فعل فعله، وهو لا يبتعد في هذا عن دوره التاريخي، بداية من الديانات السماوية وحتى يومنا، فالقلم هو رمز للعلم والنور والتقدم، وكان في هذه القصة تعبير عن الإيجابيات المتعلقة به. إن مفاجأتنا بفعل القلم ساهمت في جعل القصة أكثر اقتراباً من التخييل، وأكثر التصاقاً بعنوان المهرجان، هذا الخيال الذي ساهم بإعطاء الفنية للقصة.

كما أجاد الزميل في توظيف الحوار الذي كان قصيراً وهادفاً، ولم يبطئ الحدث.

٢ ـ قصة "مناقصة" للزميلة سعاد القادري. التي محورها شخص مريض يريد أن يستبدل قلبه. استبدله أول مرة، فحنّ لقلبه القديم، ينشر عرضاً من أجل قلب له مواصفات قلبه الأصلي.

في هذه القصة وصف لحالة الألم التي تعايش معها لمدة عشر سنوات، ولم ينفعه صعود الأماكن ولا نزول الأودية. هنا لماذا قلب هذا الشخص هو المريض؟ أهو شكوى من الحبّ وحنين إليه أم ماذا؟

نستدل من النص أن لهذا الشخص علاقة مع حبيبة، صراخه باسمها، الغيرة من الصدى لأنه يردد مثله اسم حبيبته، وكتابة اسم الحبيبة على الصخر ليظل باقياً أبد الدهر. وتتبين تعبه وإصراره على تبديل القلب، لأنه لم يتخل عن

حبه، فغدا يطلب قلباً بمواصفات قلبه القديم.

تعاون السرد مع المنولوج لوضعنا في جو القصة خاصة عندما يتخدر ويستعيد الأربعين سنة الماضية، وعلاقاته مع الناس والأمكنة.

القصة ذات علاقة بالخيال من خلال الصدى، والعرض المناسب لقلبه الأول.

٣ ـ قصة "للوطن رائحة أخرى" للزميلة هالة المحاميد. من العنوان والسرد نكتشف أن القصة هي قصة حبٍّ للوطن وللشهداء، فيها وصف للحالة العربية المتردية. تدهشنا القاصة باعتنائها باللغة الرشيقة المنثورة في القصة، من بدايتها المقطع التالي: "أما آن للريح أن تهدأ في جوف القلب الصارخ كامرأة في واد سحيق".

في القصة وصف وسرد يبين الوضع السيء والقتل، كما في وصف الأجساد المقطوعة، والرؤوس المتدحرجة، وأدراج المشارح. وفيها عودة إلى الماضي القائم على التداعيات: "وأدرك أني معك جربت طعم الأشياء المالحة...".

وطن القاصة هو الحبيب الذي استشهد، والوطن نفسه، كلٌّ منهما يمثل الآخر، وهي حريصة على ذلك ترسم الوطن جميلاً وخصباً بخطوط خضراء، بينما يراه غيرها مرسوماً بالدم.

أخيراً أقول إن اللغة الرشيقة هي إحدى ميزات هذه القصة، وقد شدتني بتعابيرها وجملها ومفرداتها.

٤ ـ قصة "شرفة خلفية" للزميل مأمون الجابري. عن طريق السرد يعرفنا الكاتب على شخص يجلس على كرسي بعجلات، إعاقته نتيجة إصابته في حرب ١٩٦٧، الشرفة هي عالمه الوحيد، والتي من خلالها يراقب نافذة مضاءة، حيث امرأة على قدر من الجمال والرشاقة تروح وتجيء في بيتها، يصفها بشكل دقيق، ومن خلال مراقبته الدقيقة لها يستطيع رسمها، وعندما تغيب يستدعي صديقه الذي يرى أن اللوحة تنطبق تماماً على امرأة اسمها "تاي".

في هذه القصة سرد ووصف استطعنا من خلالهما الوقوف على حالة الشخص النفسية، الذي فقد أمله في الحياة، وتعلق بالنافذة التي تحتوي المرأة. وفيها تذكر وعودة للماضي الذي عرفنا من خلاله سبب وجوده على الكرسي، وفيها كما قلت وصف للمرأة ولشرفته. فيها يتدخل الخيال الذي ساعده على رسمها. النهاية فيها تفاؤل فبعد أن يفقد الأمل، يولد النور في النافذة ثانية.

٥ ـ هل أعد لك فنجاناً من القهوة؟ للزميل فيصل خرتش. تتحدث هذه القصة عن شخص ذهب ليعزي بشخص كان البارحة بينهم، واليوم مات. في اليوم الثاني يجد الرجل الذي كان عزاؤه البارحة على رأس عمله ويقول له: هل أعد لك فنجاناً من القهوة؟!

في هذه القصة تستوقفني أكثر من مسألة، لفك هذا اللغز، خط الهاتف أو المتكلم الذي أجاب أنا ميت، وبناء على ذلك اعتبر أن الشخص توفي، الناحية الثانية أنه ذهب إلى منطقته ووجد صيواناً، فدخله ليعزي وهو غير متأكد عزاء مَنْ هذا. الناحية الثالثة عندما استفسر من الشخص الذي إلى جانبه عن الدفن الذي تم بعد صلاة الظهر الساعة الواحدة، وهو قد تحدث مع هذا الشخص بعد الساعة الواحدة.

الآن يبدو أن خيوط المفاجأة أخذت بالتلاشي... استخدم القاص المنولوج حديث الذات عندما أصابته رجفة، ماذا عليه أن يتصرف؟! وما جاء بعد ذلك.

تنتمي هذه القصة إلى عنوان المهرجان "التخييل في القصة القصيرة".

٦ ـ فتى من هذا الزمان للزميلة فائزة داود. تتحدث هذه القصة عن أحمد، تبين

عوض

صفاته وعلاقاته الاجتماعية، وعلاقته بالطبيعة. استطاع أن يعمل في شركة بعد أن قبل الترويض، فغدا على حد تعبير القاصة حمامة وحماراً ونعامة، فتغيرت حالته... عندما نظر إلى المرآة تخيل نفسه حماراً بجناحين. وهذا لا يزعجه، لأنه حسب ما هو متأكد أن الآخرين على شاكلته.

القصة ناقدة، تريد أن تقول إن الذي يذعن لشروط العمل المجحفة، والذي يتنازل ويتلاءم معها يفقد إنسانيته ويصير عبداً للشركة على الرغم من مظهره الأنيق. لا يفعل شيئاً حتى لو رأى منكراً، لأنه غدا أعمى وأخرس وأطرش.

هذه القصة اعتمدت على الوصف، وصف الشخص، الطبيعة... وكذلك على سرد الأحداث بشكل متسلسل والوصول إلى النتيجة التي صار إليها أحمد. وفيها كذلك شيء من التخييل حين ينظر أحمد فيرى نفسه كما يتخيلها.

٧ ـ الجارة وأنا وجدتي الخرساء قصة الزميل خليل الرز. في هذه القصة التي جاءت على لسان فتاة والقائمة على استدعاء الماضي، إذ تتذكر كيف كانت تلعب لعبة "البيت بيوت" وكيف كانوا يحبون أختها وابنة الجيران أكثر منها، وقد تزوجتا أما هي فبقيت عازبة. القصة تعويض عن ماضيها وندب لحاضرها، وهذا يفسر قيامها بعدد من الأعمال والتصرفات الغريبة في محاولة استمالة قلب من كان يلعب معهن. ولهذا عوضت ذلك بعلاقتها مع القطط والأشياء...

استخدم القاص أسلوباً قريباً من الحكاية بلغة مبسطة معبرة، تقترب من الدارجة، إلا أنها فصيحة، وهذه ميزة للقصة، كل ذلك عن طريق التداعيات، مما جعلها تعبر عما داخلها، وهذا ساهم في كشف عوالمها الداخلية.

استخدم القاص أكثر من ضمير في السرد، مرة بضمير المتكلم ومرات بضمير المخاطب، مما أضفى على القصة شيئاً من التجديد. كما وظف القاص الحوار الذي كان قصيراً ومعبراً وجاء من خلال السرد مثال: "قلتَ: تعالي نغيّر اللعبة. قلتُ وقد أدهشني جوابك: ألا تعجبك هذه اللعبة؟ قلتَ: تعجبني...".

أخيراً لا يخفى علينا أن هذه القصة بما فيها من خيال جاءت متطابقة مع عنوان المهرجان "التخييل في القصة القصيرة".

آمل أن تكون القصص وما قدم عليها من نقد قد ساعدت على إنجاح هذا المهرجان، الذي هو نجاح لاتحاد الكتاب العرب ولجمعية القصة والرواية.

□□

التخيّل في القصة بين الرؤية والرمز

باسم عبدو

يُضفي التخيل على القصة القصيرة لمسةً شفيفةً، وتأملات تتواصل مع الحاضر والمستقبل، تحمل مؤشراتٍ دلاليةً ورموز ترتبط بالسارد / الراوي من جهةٍ والمتلقي من جهةٍ ثانيةٍ.

إنّ امتلاك القاص للعناصر البنائيةَ ومتابعته لتقنيةَ القص الحديث، تجعله أكثر قدرةً على مد خيوط الرؤيةَ المعرفيةَ والقوانين التي تتحكم في العلاقةَ بين الأحلام والواقع، ما ينجز وما لا ينجز، وتوظيف المرئي المحسوس، وإمكانيةَ تجاوز خطوط الواقع والنسيج الاجتماعي والتاريخي والإنساني والمكاني، ويبلور الحدث ويصقله، وينضج الفكرةَ بوحداتٍ سرديةَ متعددةَ التقاطعات، وإجراء عمليةَ تقارب بين عالمين: عالم الأحلام المتحرر من القيود، وعالم الحقيقةَ المنظم بالقوانين، على الرغم من كونهما عالمين منفصلين ومتصلين. والتخيل في النهايةَ غير منفصل عن الواقع، لأن الحدث / الحلم هو نتاج عمل وفعل الشخصيةَ القصصيةَ أو البطل في القصةَ، يقابله أحداث أخرى خارجيةَ تكون قد وقعتَ له في نفس الوقتَ. وأن "الداخلي والخارجي" يتفاعلان من خلال منهجين مختلفين من حيث الدلالةَ والرمز والتأويل / التفسير. وأن الرمز علامةَ / إشارة لصاحب الحلم يمكن تأويلها للكشف عن معناها... ومن ثمّ يؤدي الحلم دوراً أكبر كرمز بالنسبةَ للقارئ.

في القصص السبع التي اشتغلتُ عليها، ركزتُ في معظمها على عنوان المهرجان، (التخييل في القصةَ القصيرةَ) عدا قصتين: الأولى لخطيب بدلةَ، القاص والكاتب الساخر في قصته "من مذكراتَ انقلابي قديم" هذه القصةَ (سيرةَ ذاتيةَ) تتخذ شكل (يومياتَ) مؤرخةَ باليوم والشهر، ولا أعلم إذا التزم خطيب بوصيةَ صاحب اليومياتَ أو أن التواريخ غير حقيقيةَ!

إن كلمةَ (شكل) تحدد (النوع) فنقول مثلاً: الروايةَ التاريخيةَ والروايةَ الذهنيةَ، وروايةَ السيرةَ الذاتيةَ.. واليومياتَ هي شكل من أشكال السرد، فالمؤلف يكتبها، والسارد يسردها والقارئ يقرؤها.

السارد / الراوي هو القاص "ضمير المتكلم" اختار بعض الأوراق من المذكراتَ التي يمكن أن تحقق شيئاً من المتعةَ وتترك أثراً في نفسه، وأضفى عليها لمساته الساخرةَ اللطيفةَ المزوّدةَ بعنصر المفارقةَ. فأبو ألبير السائق يخلص الانقلابي من ورطةَ كادتَ توقعه في موقف صعب، حين رفضتَ زوجه مرافقته لمقابلةَ الملك بدون حجاب، فتبرّع أبو ألبير بزوجته، ونجحتَ الخطةَ، ولكن هذه اللعبةَ خرجتَ من سريّتها في لحظةَ التنوير التي تركتها اليومياتَ، حين أبْلغَ من رئيس فرقةَ المراسم، تحياتَ جلالةَ الملك والملكةَ،

وأن الملك اكتشف أن المرأة التي رافقت السفير كانت زوجة السائق!

في القصة تبدلات في المكان وفي مستوى حياة الانقلابي الذي هُرّب إلى لبنان ونجا من العقاب أو الموت، فنزل في فندق متواضع جداً. والمرأة المغبشة التي تعكس صورته المرتبكة تتناسب شكلاً ومضموناً مع الحدث هذا أولاً، ولكن الانتقال إلى سويسرا شكل لوحة مغايرة تماماً تتناسب مع الواقع الجديد، فيسكن الرجل في فيلا فخمة بصفته لاجئ سياسي، وتغيّر شكله الخارجي، وحالته النفسية، والنظام الديمقراطي في سويسرا أعطاه حقوق المواطنة كاملة وهذا ثانياً.

إن دلالة اليوميات تبين بشكل واضح عدم استقرار النظام السياسي في البلدان النامية، ويوضع الإنسان غير المناسب في المكان المناسب.

إن السيرة الذاتية على خلاف المذكرات فهي تروي أحداثاً شخصية، وتنأى عن سرد الأحداث العامة، في حين تركز المذكرات على تدوين الأحداث دون تعليق على الحياة الشخصية لكاتب المذكرات، كما يقول الناقد الدكتور محمد البارودي.

القاص عبد الكريم الخيّر لم يلتزم بعنوان المهرجان، فقدّم قصة بعنوان (بطل)... وفي مقدمة القصة لخص بأربعة أسطر وفسّر للقارئ أن البطل ((يعيش ازدواجية المناضل والواقع المتردّي)) وحدّد النهاية بـ (انتحار البطل)، ثم تبدأ القصة من خلال الصور الظاهرة على الشاشة وعرض المشاهد المؤلمة وحالات الموت والدمار في المنطقة التي تتعرض للعدوان.

يقدم القاص سرداً واقعياً اقتُطع بسكين حادة من الواقع، أقل مستوى من الصورة، لم يحرك تخيلاته وتأملاته، بل اكتفى بنقل ما يشاهده على الورق، ونسج قصة تقريرية سياسية مباشرة خطابية، كأنها مستقدمة من أربعينيات القرن الماضي، انتهت بخاتمة مفتوحة بعدّة احتمالات لانتحار الشخصية.

وفي قصة يوسف الأبطح (المحلق) تظهر البساطة في السرد وفي الحدث وتكراره، ولم تأتِ الرمز بجديد، فكان مألوفاً جداً وعادياً وكتب عنه الكثير بعمق أكثر.

اعتمد الأبطح على الرصد والتوصيف لطير حمام جميل، يمتلك حريته الكاملة في فضاء واسع.. يرفض كل الإغراءات التي يقدمها له الإنسان كي ينزل إلى الأرض ويرفض التنازل عن هذه الحرية وهي حلمه الوحيد، لكنه يقع في الفخ حين ترفرف له أنثى الحمام بأجنحة الحُب!

إن دلالة التحول من الفضاء إلى الأرض ليس من أجل مصادرة حرية "المحلق" بل لتحسين سلالته، ولكن الإنسان يقوم بغير ذلك فيكبت حريته ويفرض عليه الإقامة الجبرية، ولم يستكن المحلق ويرضى بالواقع الجديد، فيتمرّد ويطلق جناحيه للريح ويبحث عن أمكنة أخرى.

القصة بسيطة غير مستكملة الحبكة، يسير الحدث بخط سردي واحد.. اللغة مكثفة.. يمكن لأي قارئ أن يؤوّل الغرض والهدف من هذه القصة.. فالطائر يحلم بالحرية ويطمح لتحقيق كرامته، كما الإنسان.

وفي قصص التخيل الأكثر تعقيداً وتأويلاً وحبكة وتقنية، قصة عدنان كنفاني (هلوسة ذات ليلة) وقصة إبراهيم خريط (الحصار) وقصة نبيل حاتم (الرجل الذي تبخر)...

تبدأ قصة كنفاني بضمير المتكلم، كما تبدأ الحكاية.. يقول: (في ليلة حالكة الظلمة).. ثم يقول: (تمزّقني وحدة تخللت عظامي وأنهكتني..).

ومفتاح التخيل هو هلوسة، فالعنوان يضع القارئ على رصيف التأويل والتصورات البعيدة، والبحث عن العلاقة الجدلية القائمة بين التخيل من جهة، والرؤيا والرمز من جهة ثانية، لكنها ليست هلوسات أفلاطونية، بل تنطلق من الواقع، بلغة سردية قصصية معبّرة

عن واقع أليم، وفضاء مظلم، وأشلاء، ونفس ملتاعة، وشراع ممزق، صار منحن وربان سفينة ميت، وقراصنة وألف زنديق يبيعون فحولتهم في سوق النخاسة.. وعلى الرغم من كل هذا السواد الذي يحجب الرؤية، يطلّ القمر المتربع بين غيمتين.

إنّ دلالة الصور بألوانها المختلفة المتمايزة عن بعضها، وإشاراتها الرمزية، تُسطر المشاهد اليومية للأمة المتآكلة من الداخل... لأمة جففتها السياسة المنبطحة... لأمة تتوق لتبريد هذا العطش المزمن، والراوي / السارد تتقلب في رؤياه هلوسات تتلظى في موقد الذاكرة، لكنه يترك الباب موارباً، ويطلق ما في النفس، فتزيح كلماته الغيمتين وتقسم وجه القمر إلى شطرين!

أسئلة تتوارد في القصة مصلوبة على خشبة الخلاص.. آلام ونزف سياسي واجتماعي من جرح عميق في جسد الوطن ودماء، ومنارة بعيدة مرشدة كدليل، تُبدّد هذا الظلام، وتنقذ السفينة "الوطن" التي تغرق في بحر التنازلات السياسية، بقيادة ربان ميت صاحب السلطة والقرار.

ويتكئ كنفاني على كتف الماضي، وعلى وسادة تاريخ عمره قرون. ويقول: (وقد جئتك أحمل على كتفيّ خراج قرون من الكذب، جئتك لست أدري من أي تاريخ... من أي رحم...).

وعلى الرغم من غموض القصة وتشابك الهلوسات والتخيلات المكثفة، وتعدّد احتمالات التأويلات، إلا أن المتلقي العارف المتابع لما يجري في الشواطئ الضحلة وفي الأعماق، الذي يعرف ما يجري في الواقع المعيش من مناورات ومن تحليلات ومواقف، يمايز بين الطريق المؤدي إلى الغابة، والطريق المؤدي إلى الموت، بين الورد وبين الشوك، بين من يموت ويلفه العلم الوطني، ومن يموت على أيدي البحارة. والبحارة في القصة هم الذين يحمون الشواطئ ويدافعون عن السفينة من القرصنة... هم الذين يمثلون الشعب المناضل المقاتل في سبيل حريته وكرامته وتحرير وطنه.. ويتصوّرون أن قتل الربان سينقذ السفينة من الغرق. ويظل هذا الحلّ حلماً، فالواقع يقول غير ذلك!

القصة مفتوحة على عدة احتمالات من خلال عدة إشكاليات معقدة... الجُمل قصيرة، مكثفة.. اللغة متينة مركزة تحتاج إلى تفكيك وتأويل الرمز المُحمّل بالدلالة السياسية والاجتماعية.

إذا كان عدنان كنفاني أمضى ليلة حالكة الظلمة، فإبراهيم خريط في قصة (الحصار) يكاد يختنق في ليل رمادي مشبع بالخوف في حلم كابوسي، لكنه يخرج سالماً من ورطة، وهو يتقلب على فراشه.

في قصة (الحصار) غرائبية سحرية، وتخيلات سرّعت في خفقان قلب الراوي "ضمير المتكلم" الذي يحكي قصة متخيلة لها خيوط تتصل مع الواقع وتحدث في عدة أمكنة. وهو رغم أنفه يُطلب إليه الصعود في سيارة مجهولة، ولا يعرف أين يُرحّل.

يتحرك السرد في القصة في زمن سريع. ويدور حوار سريع أيضاً بين الشخصية والسائق. وكان الرمز في عدة محطات يتمثل في عود الثقاب ليكشف ملامح السائق، فله: (ذراعان يكسوهما شعر أسود، كثيف، يغطي الكفين والأصابع.. أظافر تشبه مخالب الذئاب... نابان طويلان.. إلخ). والضوء الثاني المتسرّب من باب مفتوح يبعث الأمل في نفسه، مترافقاً مع الخوف من نهاية سيئة ومصير مجهول... أما ضوء الشمعة على الطاولة فيكشف له عن شخصين، وظلال رمادية ظهرت في أول القصة، وتعود للظهور ثانية للتأكيد على ما يجري وأن الإشارات الضوئية واللون الرمادي بكل دلالاتها ترمز إلى الشر. ودون وساطات يكشف الراوي للمتلقي أنه في مركز أمني، لا يعرف سبب اختطافه، ويُعلن أن الشخصين الموجودين طلبا

منه التعاون معهما!

وبعد الإفراج عنه، يلجأ إلى دكان فيه مصباح زيت قديم... وأن صاحب الدكان له صفات السائق، وهو السائق نفسه!! إن قصة (الحصار) فيها من الإدهاش ما يحقق المتعة، في مستوى فني حقق لها النجاح..

وفي قصص كنفاني وخريط ونبيل حاتم، تقاطعات ومقاربات تخييلية ومفارقات مدهشة. وأن هذه التخييلات والأحلام، هي نتاج وتعبيرات قابلة للتحقيق، تصل جذورها بين عقل الواقع والعقل الباطني... وتأتي قصة نبيل حاتم (الرجل الذي تبخّر) لتوثق هذه العلاقة ضمن دائرة التخييلات الغرائبية.

ويعلن القاص عن نهاية القصة في بدايتها، بأن الرجل ذاب... يحكي عن ذوبان جسده في تصورات وصفية بضمير المتكلم... ويبوح بهذا السر ويقول: (أضرب خديّ للخروج من الحلم إن كنت أحلم..!) وهو يضع القارئ في حيرة من أمره، فهو يحلم أو لا يحلم!

ويجري الحدث في مقهى في ساعات الليل الأخيرة. فالراوي يحتفل بعيده الخمسين وحيداً، يأتي شخص لا يعرفه ويشاركه في احتفاله، وهو الشخص الذي ذاب. أما الشخصية الثانية التي تدخل على خط الحوار فهي امرأة تصرخ في وجهه، تعصر قميصه، وتدّعي أنه زوجها، وتتهمه بأنه هو الذي أذاب الرجل!

وتتكرر فكرة "أنه حلم" في ثنايا السرد للتأكيد بأن الراوي لم يكن نائماً بعمق، بل أن التخيلات تظهر كغيمة تعبّر فضاء الذاكرة المشحون بالهموم، بين الشعور واللاشعور، وهذا ما أحدث إرباكات للقارئ وإشكالية في الحدث، وهذا أيضاً ما أعطى القصة الجمالية، وقدرة القاص على صناعة حبكة مقلقة معقدة، وإثارة للتشويق في وحدة الأثر.

في القصة عمليتان: الأولى تفكيكية، قطعت الأعضاء وأذيب الجسد، والعملية الثانية عملية تجميع الجسد المُذاب.. وهذا يتناقض مع الواقع. فالرجل الذي يذاب جسده لا يمكن أن يعود للحياة مرة ثانية.

إن الراوي هو الشخص المُذاب، وهو يمثل شخصيتين، يعود كما كان يرتدي قميصه، وتشدّه المرأة، ويلوح بيده، ويلفت انتباهها بأن الرجل قد اكتمل وارتدى قميصه.

وكانت النهاية مفتوحة، والسارد يعاني هذياناً وتخيّلات، وحين كان يحتفل بعيده الخمسين شعر بأنه يقترب من حدود اليأس بانتهاء حياته، فداهمته فكرة الموت بهذه الطريقة! ولم يتخلص من هذا الحلم أو الأصح من هذه التأملات الماورائية، إلا حين تأبّطت المرأة ذراعه وخرجا معاً!

القصة السابعة بعنوان (تمثال الملكة) للقاصة ابتسام شاكوش، التي تكشف في بداية القصة، أن تمثال الملكة أصبح ملك الفنان، وهو الذي أعطاه الشّهرة، لكن حين فتح عينيه لم يجده!!

وتبدّلت أحلام الرجل الذي أفنى حياته من أجل هذا التمثال، وعاش مأساة وألماً، ولم تنفع التحدّيات والتصورات، فخسر أحلامه وأصبح بدون قلب!!

ارتكزت القاصة على الفعل الماضي الذي أضعف الوتيرة السردية، بعكس الفعل المضارع الذي يتحرك في الحاضر، ويعطي السرد الحركة والفعل أكثر، في وقت سيقام فيه معرض الفن التشكيلي. والإشكالية في حلم الفنان وحكاية التمثال المتوهج، هي في سرقته المتلازمة مع المعرض، فتناثرت أحلامه أي أنه فقد نصف عقله، وخسر قلبه... وكيف يمكنه أن يفكر وأن يحب؟ وكيف سيتم المعرض دون أن يكون للفنان عملٌ مميزٌ يشدّ إليه أنظار الزائرين؟ وهذا التمايز يشكل الحد بينه، وبين الفنانين الآخرين المشاركين، فهو يصنع تماثيله ومنحوتاته من الذهب، والفنانون يصنعون تماثيلهم ومنحوتاتهم من الجص والرخام.

في القصة أو في الحلم مبالغة وأوهام في مغامرة الفنان، وبحثه عن التمثال في متاهات الغابات والجبال والوديان، ووصوله أخيراً إلى قمة الجبل، والارتباكات تتنازعه، ويحطم اليأس إبداعه ويقضم أحلامه. وأنامله الموجوعة فقدت رشاقتها، فبدلاً من أن تصنع أجمل التماثيل وأثمنها وأعقدها، بدأت تجمع أعواد الدفلى.

ويطول الحديث عن هذا النبات، ويمكن اختصاره، لأنه أربك السرد وأبطأ الحدث وربما رهّله، وكذلك تنقل الشخصية في الطبيعة التي تحولت إلى "سوبر مائية" وخيال الملكة يتربع في ذاكرته، ويأبى العودة إلى مكانه في القلب!

وتتم عملية الاستبدال، وبدلاً من الرسم والنحت، بدأ الفنان يرسمها في صفحات تخيلاته بأقلام وهمية، ويبتكر الوسائل لإعادة صورتها حيّة إلى ذاكرته وقلبه المفجوع المأزوم.. وكاد أن يصاب بالجنون، فبدأ يحدّث نفسه، وتتعالى ضحكاته، ويتصوّر أن الملكة تسمعه، فيجرّدها من الحُلي ويرسم عينيها بلا كحل، وأذنيها بلا أقراط، يحاول الثأر منها، لكنّ النتوء الصخري ينهار، ويدلّ هذا على انهياره جسدياً وروحياً، وانهيار كل الأحلام التي لم يبقَ على جسدها ما يحميها، وتكسّرت أجنحتها، وتلاشى كل شيء جميل.. ورغم كل هذه المصائب، وهذا التيه والضياع، ظلّ الفنان يبحث عنها.. وظلّ المعرض في المدينة خالياً من صورة الملكة ومن اسمه، لكن الحياة لن تتوقف، وحلم الفنان لن يكون نهاية الدُّنيا!!

ولم تكن النهاية بمستوى الحدث وقوته، وبمستويات التناقضات الداخلية، والعلاقة بين ما هو هاجسي، وما هو واقعي!!

❑❑